:: Die Mercatorszene ::

im lateinisch-liturgischen, altdeutschen und altfranzösischen religiösen Drama.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen vorgelegt von

Konrad Dürre

Oberlehrer an der Oberrealschule zu Wiesbaden,

z. Zt. Leutnant der Reserve im 2. Kurh. Inf.-Reg. Nr. 82.

Ritter des Eisernen Kreuzes II. Kl.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Göttingen 1915.

Druck von Heinrich John, Halle (Saale).

Vorliegende Arbeit ist von der historisch-philologischen Abteilung der philosophischen Fakultät angenommen.

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Februar 1915.

Referent: Herr Geh. Regierungs-Rat Prof. Dr. A. Stimming.

Motto:

Selbstlos und herzensgut.

Edel und treu.

Meinem unvergeßlichen Vater

und

meinem geliebten Bruder Fritz

(gefallen in der Winterschlacht in der Champagne bei Perthes am 9. März 1915).

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548110_0153

Inhaltsverzeichnis.

Erster Teil. Seite

I. Kapitel. Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen Drama . . . . . 11—29
A. Das Original der Mercatorszene . . . . . 11—25
1. Kurzer Überblick über die Entwicklung des religiösen Dramas . . . . . 11—13
2. W. Meyers Auffassung von der Entstehung des Zehnsilblerspiels . . . . . 14—15
3. Entstehung und Verbreitung der katalanischen Mercatorszene . . . . . 15—25
B. Das Osterspiel von Tours . . . . . 25—29
1. Sein Verhältnis zum Original-Mercatorspiel 25—28
2. Milchsacks Ansicht und Kritik derselben 28—29
II. Kapitel. Die Mercatorszene in Deutschland . . . 29—48
A. Das Benediktbeurer Osterspiel . . . . . 29—36
1. Das Osterspiel von Klosterneuburg . . . 29—31
2. Analyse der Mercatorszene im Benediktbeurer Osterspiel . . . . . 31—33
3. Die Benediktbeurer Passion . . . . . 34—35
4. Das Wiener Passionsspiel . . . . . 35—36
B. Die Fünfzehnsilblerstrophen . . . . . 36—37
C. Die zweisprachigen Oster- und Passionsspiele in Deutschland und Böhmen . . . . . 38—48
1. Das Osterspiel von Trier 38
2. Das Wolfenbütteler Fragment . . . . . 39—41
3. Innsbruck. — Erlau III . . . . . 41—42
4. Die Haller Passion 42
5. Prototyp der deutschen Mercatorszene . 42—43

6. Rubinus . . . . . 43—46
7. Das Berliner Osterspielbruchstück . . . 46
8. 9. Eger, Sterzing, Frankfurt, Ahlsfeld . . 46—47
10. Die böhmischen Osterspiele . . . . . 47—48

II. Teil. — Die Mercatorszene in Frankreich . . . . 49—95

I. Kapitel. Die Mercatorszene der drei Marien . . 49—77
1. Das Osterspiel von Origny Ste. Benoîte . . . 49—53
2. Die Passion Didot und die Mystères Provençaux 53—58
3. Passion und Resurrektion der Hs. Ste. Geneviève 58—63
4. Die Passion von Semur . . . . . 63—68
5. Die Passion von Arras . . . . . 68—72
6. Die Passion Arnould Greban . . . . . 72—76
7. Die Passion von Valenciennes . . . . . 76—77

II. Kapitel. Andere Kaufszenen 77
A. In den Passionen . . . . . 77—80
1. Maria Magdalena . . . . . 77—80
α) In Deutschland . . . . . 77—78
β) In der Passion Semur . . . . . 78—79
γ) In der Passion Arras . . . . . 79—80
2. Joseph von Arimathia und Nicodemus . 80—86
a) Der Tuchkauf . . . . . 80—85
α) In der Passion Ste. Geneviève . . 80—81
β) Die Legende vom Sydoine . . . . 81—83
γ) In der Passion d'Auvergne . . . 83
δ) In der Passion 1507 83
ε) In der Passion Greban . . . . . 83—84
μ) Veronica 85
b) Der Spezereikauf . . . . . 85—86
α) Die beiden Fassungen in der Passion Greban 85
β) In der Passion d'Auvergne 86
3. Der Schwertkauf der Apostel . . . . . 86—87
4. Handwerker und andere Geschäftsleute . 87—89
α) Der Schmidt in der Passion Arras . . 87
β) Der Tavernier derselben Passion . . 87—88
γ) Der Fruchtverkäufer und der Vogelhändler der Passion Semur . . . . . 88—89

δ) Die Charpentiers bei Greban und im Mystère Saint Genis 89
B. Kaufszenen in einzelnen Mystères und Mirakeln 89
1. Jesus und der libraire 89
2. Joseph wird verkauft . . . . . 90—91
3. Der Papst und der Edelsteinhändler . . 91—92
4. Der Coratier im provenzalischen Mystère de Sant Anthonie de Viennès . . . . . 92—94
5. Der Marinier im Miracle de Pierre le Changeur . . . . . 94—95
6. Pathelin 95
Zusammenfassung . . . . . 96—100

Literatur.

A. d'Ancona: Origini del teatro italiano. Turino 1891.

W. Arndt: Die Personennamen der deutschen Schauspiele des Mittelalters. Breslau 1904.

O. Beckers: Das Spiel der zehn Jungfrauen. Breslau 1905.

Leon Clédat: Le théâtre frç. au m.-â. Paris 1895/96.

E. K. Chambers: The mediaeval stage. Oxford 1903.

G. Cohen: Geschichte der Inszennierung im geistlichen Drama des Mittelalters in Frankreich. Deutsch von Bauer. Leipzig 1907.

W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. I. Halle 1911.

E. Coussemaker: Drames liturgiques au moyen-âge. Rennes 1860.

Crapelet: Proverbes et Dictons populaires. Paris 1831.

E. du Méril: Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849.

R. Froning: Das deutsche Drama des Mittelalters. Kürschner N. L. Band XIV. 3 Bände. Stuttgart 1891.

A. Gasté: Les drames liturgiques de la Cathédrale de Rouen. (Annales de la faculté des lettres de Caen. 40 année 1888.)

Dom Guéranger: Institutions liturgiques. Paris 1878.

L. Gautier: Les tropes. Paris 1886. (Histoire de la poésie liturgique. au m. â.)

Hanusz: Die lateinisch-böhmischen Osterspiele des 14.—15. Jahrhunderts. Prag 1863.

R. Heinzel: Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Wien 1896.

—: Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen M. A. Leipzig 1898.

H. Hoffmann von Fallersleben: Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur. Breslau 1830 bis 1837.

L. Petit de Julleville: Histoire du théâtre en France au m.-â. 1. Les mystères. 2. Band. Paris 1880.

A. v. Keller: Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert. Stuttgart 1853—1858. Stuttgarter literarischer Verein. 28.—30. und 46. Publikation.

Kummer: Erlauer Spiele. Wien 1892.

K. Lange: Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.

Eug. Lintilhac: Histoire générale du théâtre en France 1. Paris 1904.

Mauermann: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama. Berlin 1910.

W. Meyer aus Speier: Fragmenta Burana. Berlin 1901.

G. Milchsack: Die Oster- und Passionsspiele. Wolfenbüttel 1880.

F. J. Mone; Altdeutsche Schauspiele. Quedlinburg und Leipzig 1841.

Monmerqué et Michel, Théâtre frç. au m.-â. Paris 1839.

—: Schauspiele des Mittelalters. 2. Band. Karlsruhe 1846.

Frères Parfaits: Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent. 15 Bände. Paris 1745 ff.

A. Pichler: Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.

Picot et Nyrop: Nouv. rec. de farces frç. du XV^{e} et du XVI^{e} siècles. Paris 1880.

H. Pfeiffer: Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg 1908.

F. Roy: Études sur le théâtre frç. du XIV^{e} et du XV^{e} siècle Band III. Dijon und Paris 1905.

O. Schoenemann: Der Sündenfall und die Marienklage. Hannover 1855.

M. Sepet: Origines catholiques du théâtre moderne. Paris 1901.

M. Viollet-Leduc: Ancien théâtre français. Paris 1854 bis 1857.

J. E. Wackernell: Tiroler Passionsspiele. Graz 1897.

O. Waterhouse: The Non Cycle Mystery Plays. Early. Engl. Text Soc. Extra Ser. CIV. 1909.

L. Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle 1889.
M. Wilmotte: Etudes critiques sur la Tradition littéraire en France. Paris 1909.
—: Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre frç. Paris 1898.
Th. Wright: Early Mysteries. London 1844.
M. Vattasso: l'estoria del dramma sacro. Rom 1903.

Die Textausgaben der benutzten Dramen sind an Ort und Stelle angegeben. Ebenso Dissertationen und Zeitschriften.

Erster Teil.

I. Kapitel:

Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen Drama.

A. Das Original der Mercatorszene.

1. Kurzer Überblick über das religiöse Drama.

In den „Publications of the Modern language Association of America", Vol. XXIV, S. 302 (III) ff[1]) veröffentlicht Karl Joung ein Manuskript aus der Museumsbibliothek Vich in Spanien, das der berühmten Abtei Ripoll (in Spanien) entstammt.

Diese Publikation hat mich veranlaßt, dem Entstehen und der Entwicklung der Mercatorszene im lateinisch-liturgischen, altdeutschen und französischen religiösen Drama des Mittelalters nachzugehen.

Das Manuskript enthält die bis jetzt früheste und meiner Überzeugung nach ursprüngliche Gestalt des von W. Meyer[2]) so benannten Zehnsilbler-Spiels zwischen dem zum Grabe des Herren wallenden drei Marien und dem Salbenkrämer (mercator).

Joung setzt die Handschrift in das 11. Jahrhundert, im Gegensatz zu Sablayrolles[3]), der sie gar dem 10. Jahrhundert zuweisen will. W. Meyer hat mich in einem Meinungsaustausch überzeugt, daß auch die Joungsche Datierung nicht richtig sein könne aus Gründen, die mit der Einführung der römisch-gallischen Liturgie nach Spanien gegeben sind. Da diese mit dem Ende des 11. Jahrhunderts abgeschlossen ist, so stehe ich nicht an, die Entstehung der Handschrift um 1100 anzunehmen, sie jedenfalls für jünger zu halten als das Osterspiel von Tours. Das liturgische Drama hat also doch einer bestimmten Zeit der Entwicklung be-

[1]) Baltimore 1909.

[2]) Fragmenta Burana. Berlin 1901. S. 59.

[3]) Rivista musica catalana 1906, Dezember, cf. Rassegna Gregoriana. S. 224 ff. VI, 113.

durft, ehe es die Einführung einer Szene wagte, deren Text nicht unmittelbar aus der Bibel genommen werden konnte.

Wenn man die Anfänge des religiösen Dramas mit der Entstehung der ältesten Sammlung St. Gallischer Tropen zeitlich gleichsetzt, so bekommt man als frühesten Termin die Wirksamkeit des Mönches Tutilo im ersten Drittel des 10. Jahrhunderts. Dessen Ostertropus, „quem quaeritis . . ." dem Lucasevang. Cp. 24,5 sq. nachgebildet und der Ostermesse eingefügt, wurde bald als fester Bestandteil in die liturgischen Bücher eingetragen und kam damit in den Bereich der römisch-katholischen Kirche neu zur Entwicklung. So wurde dieser Wechselgesang schon in der Mitte des 10. Jahrhunderts im englischen Gottesdienst mit der Zeremonie der Kreuzesbestattung verbunden und mit einer eingehenden Anweisung für das Auftreten der drei Marien und des Engels am Grabe versehen. Wie hier nur von einem Engel die Rede ist, so finden sich auch anderswo kleine Abweichungen von dem St. Galler Tropus.[1]) Daraus aber die Autorschaft des großen Mönchs in Zweifel zu ziehen, wie es Herrn Wilmotte beliebt,[2]) entspricht ganz den sonstigen Angriffen dieses Gelehrten auf alles, was Deutschland selbständig im religiösen Drama geleistet hat.[3]) [4])

Ist es Wilmotte aufgefallen, daß auch da, wo die Antiphone: „Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, dominum querentes in monumento" vorausgeschickt wird, fast durchweg drei Marien auftreten, oder doch ihre Zahl freigestellt ist?

Mit Zuhilfenahme von Sequenzen, Antiphonen und anderen kirchlichen Gesangstexten, die meist schon sämtlich vorhanden

[1]) Bamberger Proparium, 10. Jahrh. Lange: Die lateinischen Osterfeiern. München 1887. S. 29.

[2]) Bulletin de la Classe des Lettres et de sciences morales et politiques. Bruxelles 1901. S. 707.

[3]) Wilmotte: Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre frç. Paris 1898.

[4]) Wilmottes klägliches Gebäude von der Abhängigkeit der deutschen Spiele von den französischen Passionen ist in sich zusammengestürzt. Vgl. W. Meyer, op. c. S. 76 und E. Roy: Le mystère de la Passion en France. Paris 1915. Für W. Meyers Nachweis, daß Wilmotte nicht einmal seine Bibel kennt, rächt sich der belgische Gelehrte durch völlige Nichtbeachtung von W. Meyers hervorragenden Forschungen in seinem Aufsatz: L'élément comique dans le théâre religieux, S. 124—125.

waren und nur selten neugedichtet wurden, ward der kleine Kreis des Quem quaeritis-Spiels erweitert. Zunächst durch die Sequenz Victimae paschali, die den vom Grabe zurückschreitenden Marien einen wirkungsvollen Text bot. Der Apostellauf nach dem Johannesevangelium und die Erscheinungsszene (der Gärtner und Maria Magdalena) sind Zusätze voll dramatischen Lebens. Als unbegreifliche Erscheinung in dieser liturgischen Osterfeier finden wir dann in einem Prager Text des 13. Jahrhunderts[1]) einen seltsamen Gast, die stumme Person des unguentarius, des Salbendarreichers, oder wenn man will, des Salbenkrämers.

Die strenge kirchliche Passahliturgie wird fortentwickelt zum dramatischen Osterspiel, das allmählich mit der Mundart des Landes durchsetzt, und schließlich ganz frei vom lateinischen Text, die engen Mauern des Gotteshauses verließ und jene gewaltigen Werke vorbereitete, die als vieltägige Passionen den Höhepunkt des mittelalterlichen Dramas bilden.

Eins der erweiterten lateinischen Osterspiele, das neben die christlich-gläubige Welt der Liturgie die heidnisch-weltliche Macht des Pilatus setzt, ist das Osterspiel von Tours aus dem 12. Jahrhundert.

Das darin enthaltene Zwischenspiel in Zehnsilblern galt bis zu den von Wirth[2]) und W. Meyer[3]) ausgesprochenen Zweifeln, als die Originalprägung, nach der alle Mercatorszenen in den deutschen und französischen Osterspielen und Passionen gefertigt sind. Vor allem glaubte man in dem Erscheinen einer „Mercator juvenis“ angeredeten Person den Embryo des komischen Elements gefunden zu haben, der sich in Deutschland zu dem recht derben Rubin-„knäbelein“ entwickelt habe.

Wirth[4]) glaubt für die deutschen Osterspiele und das Mysterium von Tours gleiche Quellen und gleiche Heimat annehmen zu müssen. Wie nahe er der Wahrheit kommt, werden wir sehen.

[1]) Lange: Osterfeiern. S. 148. „. . . . Marie procedant ad unguentarium pro accipiendis unguentis“.

[2]) Ludwig Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum XVI. Jahrhundert. Halle 1889. S. 132, ebenda S. 6 und S. 12.

[3]) W. Meyer, op. cit. S. 116 f.

[4]) op. cit. S. 6.

2. W. Meyers Auffassung von der Entstehung des Zehnsilblerspiels.

W. Meyer[1]) gliedert die Kaufszene nach Strophengruppen. Unter **A** versteht er drei Wegstrophen in Fünfzehn-Silblern, mit deren Gesang die drei Marien zum Grabe gehen; unter **B** drei Zehnsilblerstrophen, die durch den Kehrreim „Heu quantus est dolor noster" geschlossen werden, und mit **C** bezeichnet er die eigentlichen Kaufstrophen, die den Handel mit dem Mercator darstellen. Meyer hat alle Stellen in den deutschen und französischen Spielen[2]) verglichen und eine Tabelle über den Bestand von A, B und C in den einzelnen Stücken angelegt und damit Wirth's Tabelle ergänzt. Nachdem er erörtert, wie man sich die Entstehung des Zehnsilblerspiels irrtümlicherweise vorstellen könnte, zeigt er, wie er sich die Entwicklung denkt:[3]) „Als das bis dahin nur aus der Grabesszene und dem, mit dem Absingen der Sequenz „victimae paschali" verbundene, Aufzeigen des Schweißtuches bestehende einfache Osterspiel von einem Franzosen durch die Hinzufügung der Erscheinungs- oder Magdalenenszene vermehrt worden war, kam ein anderer wetteifernder Franzose auf den Gedanken, die so oft gehörte Antiphone der Osterliturgie, Marcus 16, 1, ... zu einer neuen Szene auszugestalten. Sein Vorgänger, welcher die Erscheinungsszene einfügte, hatte an dem Texte des Johannes reichen Stoff, an den er sich halten konnte, ja vielleicht mußte; er hatte also mit Hinzunahme einiger Antiphone einen liturgischen Text geschaffen. Für die neu zu schaffende Kaufszene standen nur die zwei Wörter emerunt aromata zur Verfügung. In den lateinischen Texten finden wir nirgends auch nur eine geringe Spur, daß für diese Szene ein Text in den gewöhnlichen liturgischen Formen gedichtet worden sei. Der Stoff war ja auch weltlich; also wurde er auch mit nichtkirchlichen Formen dargestellt, d. h. in modernen, freilich ernsten und würdevollen Versen: Zuerst drei Strophen in den feierlichen Fünfzehnsilblern für das Auftreten der Marien (A), dann für das Weiterschreiten in drei Strophen in Zehnsilblern (B),

[1]) op. cit., S. 116.
[2]) Soweit er sie kannte.
[3]) op. cit., S. 118 ff.

deren Schluß, „Sed eamus unguentum emere“, hinausführte zu der dritten Gruppe von drei Zehnsilblerstrophen (C), welche den Kauf selbst begleiteten. Die Handlung und die Worte waren durchaus feierlich und bildeten keinen befremdenden Gegensatz zu den übrigen mehr liturgischen Teilen der Osterfeier. In dieser poetischen Fassung wurde die neue Szene mit großem Beifall aufgenommen. Die Darstellung der Kaufszene durch die drei Strophengruppen des Zehnsilblerspiels A, B, C kam früh auch nach Deutschland; zugleich kam auch die liturgische Fassung der andern neu erfundenen Szene, der Erscheinungsszene, oder wenigstens die Kunde, daß man in Frankreich eine solche aufführe. Wie der Freisinger Ordo Rachelis und das Benediktbeurer Weihnachtsspiel beweisen, war in Deutschland die Lust groß, vorliegende Texte in die modernsten Dichtungsformen umzugießen. Die poetisch schöne Krämerszene und dann nach wenigen Sätzen die unpoetische, aus Bibelstellen und einigen Antiphonen zusammengesetzte Erscheinungsszene in ihr Osterspiel neu einzuschieben, gefiel den deutschen Geistlichen nicht. Sie arbeiteten auch die neue Erscheinungsszene mit modernen Dichtungsformen aus und zwar nach dem Muster der Krämerszene, d. h. ebenfalls in Zehnsilblerstrophen“.

3. Entstehung und Verbreitung der katalanischen Mercatorszene.

Ich habe W. Meyers Auffassung ausführlich wiedergegeben, weil die von Joung veröffentlichte Handschrift mich zwingt, ihr entgegen zu treten.

Daß die in der Liturgie immer wiederkehrende Antiphone aus dem Markustext: Maria Magdalena et alia Maria ferebant diliculo aromata, dominum quaerentes in monumento, oder die Worte emerunt aromata, oder ementes aromata venerunt ungere Jhesum viel zur Entstehung der in Rede stehenden Szene beigetragen haben, glaube auch ich, aber nicht, daß sie dadurch unmittelbar veranlaßt ist.

Veranlaßt ist sie nach meiner Ansicht durch das Bestreben, den ohne eigentlichen Gesang zum Grabe ziehenden Frauen einen passenden Text zum Singen zu geben, genau, wie die

Sequenz „victimae paschali“ für die vom Grabe zurückkehrenden Frauen verwandt wurde. Das „quis revolvet nobis lapidem“, das schon im 10. Jahrhundert im Bamberger Proparium[1]) mit den naiv mitgesungenen Worten „et dicebant“ vorkommt, erfüllte vielerorts diesen Zweck. Der würdigste Stoff für einen Wegtext der drei Marien wäre natürlich der Schmerz und die Trauer der Frauen um ihren verlorenen Herren gewesen. Aber die Scheu vor selbständiger Dichtung ohne Liturgie und Evangelium muß anfangs wirklich groß gewesen sein. Unzertrennbar von den Darstellern der drei Marien waren neben den cappis albis die Salbengefäße, thuribula, vascula oder pixides benannt. Auf allen bildlichen Darstellungen der zum Grabe wallenden heiligen Frauen sieht man diese eigenartigen, mit spitzem Deckel versehenen kleinen Türmchen. Bei den Osterfeiern wird aber nicht immer gesagt, daß die Marien diese Büchsen schon in der Hand haben, wenn sie auftreten. Aus mehreren Anweisungen der Liturgien[2]) geht zweifellos hervor, daß die personae diese Requisiten an einem Nebenaltar von dritter Hand in Empfang nahmen und dann ihren Gang zum Grabe fortsetzten. Unsere Handschrift stammt aus Katalanien. Sollte jener Brauch auch dort üblich gewesen sein, so würde diese Tatsache genügen, um zu verstehen, wie die vierzeilige Achtsilblerstrophe, mit der die Joungsche Publikation beginnt, entstanden ist. Die Strophe heißt:

Eamus mirram[3]) emere
Cum liquido aromate
Ut valeamus ungere
Corpus datum sepulture.

Diese Verse, die hier dem Zehnsilblerspiel vorangeschickt sind, haben ursprünglich nichts damit zu tun. Sie haben als Einzelstrophe bestanden und sind von dem Zu-

[1]) s. oben S. 3, Anmerkung 1.

[2]) z. B. Lange, op. c. S. Ritual Toul 13°. „Tres vero cantores qui et Marie dicuntur vadant ad altare sancti Apri et accipiant vascula und Würzburg III, 1477. Brevier: Finitis tertio responsorio sacerdos accipiat thuribulum cum odore incensi et visitet sepulchrum.

[3]) Statt mirram muß es natürlich miram heißen. mirram ist durch die Myrrhen des Josephs oder Johannes 19, 39 beeinflußt und beweist, daß die hs. eines Kopisten vorliegt.

sammensteller der Ripoller Osterliturgie als Einleitung verwandt. Vielleicht haben wir in ihnen den ersten Keim der Kaufszene zu sehen. Aus dem emerunt aromata wäre durch den oben vermuteten Gebrauch des Holens der Salbgefäße oder des Salböls das dramatische eamus entstanden. (Daß die Marien mit Mirrhen zum Grabe gehen, wird uns im Evangelium des Johannes 19, 39 erzählt.)

Der Geistliche, der sich um einige Zeilen für die Marien bemühte, stellte also aus Bibelworten in der damals fast lediglich verwandten Form der Achtsilbler eine Strophe her, mit deren Gesang die als Marien verkleideten Geistlichen gewiß gerne auftraten. Ein musikalisch begabter Kopf mußte allerdings fühlen, daß die Dreizahl der Marien ganz andere rhythmische Wirkungen zuließ, als sie die holprigen Achtsilbler erzielten. Die dramatische Kraft eines dreifachen Wechselgesangs muß jedenfalls der Persönlichkeit vor Augen gestanden haben, die sich daran gab, den drei Marien einen wertvolleren Text zu dichten. Das ihm vorliegende emerunt aromata oder vielleicht dies: „eamus mirram emere“ schob er zunächst zur Seite. Sein poetisches Gefühl wies ihn an den seelischen Zustand der heiligen Frauen. Was sonst wohl bei der Aufführung der Resurrectio durch Mienenspiel ausgedrückt wurde, der fassunglose Schmerz der Maria Magdalena und ihrer Begleiterinnen, findet hier zum ersten Mal im Drama ergreifenden Ausdruck durch das Wort.

Nun aber war der Dichter für sein Vorhaben ohne jeden Anhalt an die heilige Schrift oder an ins Ritual aufgenommene und damit sanktionierte Sätze. Um so vorsichtiger mußte er bei der Wahl seiner dichterischen Mittel sein. Es will mir nicht einleuchten, daß er, wie W. Meyer annimmt, für die weltliche Szene den weltlichen Zehnsilbler gewählt hat. Die beiden ersten Strophen, die doch auch Verse zu zehn Silben haben, sind von religiöser Erhabenheit. Der Dichter nahm vielmehr für den Anfang seiner Verse einen Satz, der jedem Gläubigen heilig sein mußte, die klassischen Eingangsworte zu jedem Gebet, mit dem ja auch wir noch unsere Gebete einleiten: Allmächtiger Gott, omnipotens pater altissime, allmächtiger, höchster Vater!

Diese Gebetsformel bildet nun einen Zehnsilbler, genau wie die Formel, die in Deutschland geläufiger war und die gleichfalls dakthylischen Rythmus hat: „Omnipotens sempiterne deus“.

Wenn der Verfasser der Strophen, wie die wirkungsvolle Verwendung des Refrains beweist, auch metrisch geschult war, so glaube ich doch nicht, daß er sich das omnipotens pater altissime nach weltlichen Zehnsilblern zurecht gelegt hat, nein, der ihm als Geistlichen fest eingeprägte Rhythmus des Anfangs zahlreicher Gebete sprang ihm unwillkürlich als Vers entgegen, und nun setzte er zweimal ebenso viel Silben darunter und schloß die ihm durch die Marien gegebene Dreizahl der Verse durch einen Achtsilbler ab.

Auch Angelorum rector mitissime mutet wie die Fortsetzung eines Gebetes an, und erst die dritte Zeile geht zum Thema über: Quid facient iste miserrime! Der Plural f a c i e n t muß eine Fälschung sein! Mit ihm wird die Strophe den Marien einfach entzogen und anderen Personen übertragen. Der Abschreiber oder der Zusammensteller des Tropariums der Abtei Ripoll kam auf den kühnen Gedanken, die Achtsilblerstrophe eamus mirram emere als erste Strophe des Zehnsilblerspiels zu nehmen und mit den Versen omnipotens bis miserrime die E n g e l zu betrauen. Angelorum rector mitissime schien ihm ja auch völlig dazu zu stimmen. Wenn sein Original Quid f a c i e m u s nos miserrime lautete, und der klagende Achtsilbler Heu quantus est noster dolor fest damit zusammenhing, so schnitt er mit dem Plural facient einfach den Refrain ab. Nun setzte er eine Anweisung dazwischen: dicx angelis (von Joung dicunt aufgelöst) und ganz folgerichtig schienen die ersten vier Achtsilbler durch den schönen Klagevers abgeschlossen. So paßte auch das enim der zweiten Zehnsilblerstrophe vorzüglich. Die Marien erklären den Engeln den Grund ihrer Trauer:

Amisimus enim solatium
Ihesum Xρ istum, Mariae filium
Iste nobis erat subsidium.

Die folgende Strophe und das damit beginnende Mercatorspiel machen allerdings die Mitwirkung der Engel zu barem Unsinn. Nein, der geistliche Dichter hat den Marien einen in sich geschlossenen Hymnus geschaffen. Dem höchsten Vater klagen sie ihren Schmerz; ihre Hilfe, ihren Trost haben sie verloren; mit erhöhter Wirkung klingt der Kehrreim Heu quantus

est noster dolor auch nach der zweiten Strophe wieder, um nach dem grausigen Schluß der dritten Strophe eine tief ergreifende Wirkung auszuüben. In der ersten Zeile Set eamus unguentum emere hat der Dichter vielleicht den Achtsilbler eamus mirram emere zu Grunde gelegt.[1]) Man sieht förmlich, wie aus diesem durch Vorsetzen des Set und durch Einführung des längeren Wortes unguentum der zehnsilbige Vers entstanden ist. Das unebenmäßige ut valeamus ungere, corpus datum sepulture ist dann zusammengezogen zu einer Zeile, in der allerdings „ungere" durch „in" verlängert werden mußte. So bekommen wir:

Set eamus unguentum emere
Quo possimus corpus inungere;
Non amplius posset putrescere
Heu quantus est noster dolor!

Die dritte Zeile beweist, daß die Marien das Salben hier als Einbalsamieren auffassen. In den deutschen Spielen wollen sie meistens die Wunden bestreichen, damit diese heilen.

Bei Besprechung der vier Achtsilbler hatte ich die Aufforderung: eamus mirram emere aus dem liturgischen Brauch erklärt, daß die Mulieres zu einem Nebenaltar gingen, um die Weihrauch- oder Salbengefäße zu empfangen. Wenn man jene Strophe hörte und die Marien hingehen sah, um ihre turribula oder vascula in Empfang zu nehmen, so mußte dem Geistlichen, der diese Szene ausspinnen wollte, ganz von selbst der Gedanke kommen, der Person, oder den Personen, die die aromata mit stummer Geberde zu überreichen hatten, ebenfalls einen kleinen Text zu dichten, um so mehr, als er sich gedanklich mit der letzten Strophe gut verbinden ließ. Aus dem jungen Kleriker, der die Marien zum Salbenholen erwartete, wurde ganz natürlich ein Mercator, oder wenn es zwei Personen waren, zwei mercatores. Ich will die Frage offen lassen, ob durch das Spiel der klugen und törichten Jungfrauen, das sehr früh gespielt sein muß, (denn wir haben einen lateinisch französischen Sponsus aus dem ersten

[1]) Diese Achtsilblerstrophe war jedenfalls allgemein bekannt, sonst hätte der Sammler der katalan. Hs. sie nicht seinen Versen über die Marien vorangestellt.

Drittel des 12. Jahrhunderts)[1]), die Figur des Mercators, des Ölkrämers, der in der Bibel wirklich vorkommt, nicht eine gewisse Bedeutung für das erste Erscheinen eines Mercators im Osterofficium gehabt hat. Der Sponsus ist in Südfrankreich entstanden; könnte nicht zwischen seiner lateinischen Quelle und Katalanien örtliche Beziehung bestehen?

Der Mercator unserer Handschrift spricht nicht ohne Aufforderung:

Dic tu nobis mercator juvenis,
Hoc unguentum si tu vendideris
Dic precium, nam iam habueris.
Heu quantus est noster dolor!

Hier haben wir das „mercator juvenis"! Wenn das Adjektiv nicht einfach als schmückendes Beiwort aufzufassen ist, so ist es vielleicht durch den jugendlichen Geistlichen zu erklären, der den Mercator zu spielen hatte. Keineswegs möchte ich aber hier schon aus dem Wort juvenis schließen, daß wir es mit einem alten und einem jungen Kaufmann zu tun haben, welch letzterer als Diener fungieren könnte und den „komischen" mercator juvenis im Mysterium von Tours andeutet. Es kam oft vor, daß vor den Marien Meßknaben mit brennenden Lichtern schritten.[2]) Was zu Nebenleistungen bei der Feier gebraucht wurde, war also Jugend.

Die Reihenfolge in der Aufzählung der heiligen Frauen ist Maria Magdalena, Maria Jacobi, Maria Salome, häufig als prima, secunda, tertia Maria bezeichnet. Maria Magdalena, die in der Bibel die vom Herrn ausgezeichnete ist und deren Persönlichkeit neben der Mutter Gottes vor anderen Frauen in den Vordergrund tritt, wurde durch ihr interessantes Schicksal eine Lieblingsfigur des geistlichen Dramas. Von Anfang an hatte sie eine hervorragende Rolle. Sie hatte in der Mitte der drei mulieres zu gehen und leuchtete durch ein rotes Gewand[3]) unter den beiden weißgekleideten Gefährtinnen hervor. Ihrer Würde gemäß wurde sie

[1]) Koschwitz: Les plus anciens monuments de la langue française. 7. Auflage. Leipzig 1907.

[2]) Joung: op. c. S. 318. Stiftsbibliothek von St. Gallen. „et duo pueri portant duo lumina posita super baculos precedentes eos".

[3]) M. Vattasso: Per l'estoria del dramma sacro Roma 1913. S. 99.: „Item uno altro manto de rosino con una fettuccia de ora per la Madalena".

in der Liturgie oft durch einen im Range hohen Geistlichen gespielt. Der „dominus decanus“ war zum Beispiel in Würzburg II Brevier[1]) ihr Darsteller. Unter diesen Umständen würde sich das mercator juvenis noch mehr rechtfertigen.

Die Erinnerung an Maria Magdalenas freigebigen Reichtum, die 300 Gulden verschwendet, um Jesum mit köstlichem Öl zu überschütten, findet sich im Mittelalter überall. Maria Magdalena ist es, die auch hier das Wort führt. Es ist ihr nur um die Salbe zu tun, um den Preis fragt sie nicht, das war charakteristisch für sie.

Dic precium, nam iam habueris.[2])

Wieder folgt der Strophe als Wiederholung der Schmerzesstimmung des voraufgehenden Klagegesanges der Refrain:

Heu quantus est noster dolor!

Die Antwort des Mercators behält den Zehnsilbler und die Dreizahl der Verse für jede der drei Strophen bei. Der Kehrreim fällt natürlich fort. Der Krämer hat nicht nur die letzten Worte der Maria Magdalena gehört, sondern auch die vorletzte Strophe: Set eamus. Er weiß genau, um was es sich handelt. Die Frauen wünschen eine Salbe, die den Leichnam Jhesu vor Verwesung schützt; so fordert er sie auf, ihm zuzuhören und den Balsam zu nehmen, der die Kraft der Myrrhen hat; er bedient sich der Verse von Strophe III:

Quo si corpus possetis ungere
Non amplius posset putrescere

und fügt das recht realistisch klingende neque vermes possent comedere hinzu.

Wird er dadurch schon als ein derber Geselle hingestellt, so wird er durch den Preis, den er fordert: unum auri talentum dabitis, und von dem er nicht abgehen wird (nec aliter umquam portabitis), zu einer wenig sympathischen Figur. Es wäre möglich, in der Preisforderung einen Punkt zu sehen, an dem das komische Element Platz greifen konnte. Sobald die Rolle in die Hand eines humoristischen Klerikers kam, konnte sie leicht durch

[1]) Lange: op. c. S. 53.

[2]) Der richtige Reim; im Gegensatz zum Osterspiel von Tours. Ein Beweis für die Originalität des katalan. Spiels.

Geberden und dergleichen ins Lächerliche gezogen werden. Solange aber diese Szene zur liturgischen Feier gehörte, und das ist hier der Fall, muß sie als in jedem Worte ernst angesehen werden. Die Marien lassen sich durch den hohen Preis aber nicht beirren, sie verlangen die Salbe und reichen dem Krämer das Geld:

O mercator, unguentum libera,
Ecce tibi dabimus munera.

Mit den Worten: Ibimus Xristi ungere vulnera, setzen sie sich wieder in Bewegung und laut hallt ihr letztes heu quantus durch die Kirche.

Wenn man es für kaum glaublich hielt,[1]) daß in einer Prager Liturgie ein unguentarius auftritt, und es als selbstverständlich ansah, daß seine Rolle stumm war, so muß man aufs höchste überrascht sein, dieser ausgebildeten Mercatorszene zu so früher Zeit und zwar in einem Tropar-Prosarium zu begegnen. Es ist nicht daran zu rütteln, daß wir hier kein Osterspiel, sondern richtige Liturgie vor uns haben und damit würde sich die große Verbreitung der Szene im gesamten Abendlande erklären.

Wo haben wir nun den Dichter dieses für die damalige Zeit sehr dramatischen und poetisch wertvollen Zehnsilblerspiels zu suchen? Darf man noch von einem „wetteifernden französischen Geistlichen“[2]) sprechen, oder von einem deutschen Mönch aus der Gegend des Oberrheins?[3]) Ich glaube nicht. Die Handschrift ist katalanisch. Das würde allerdings nicht genug beweisen, denn es war ein Abschreiber, der uns die Szene bewahrt hat. Zu gleicher Zeit zeichnete er die vier Achtsilbler eamus mirram emere auf und ein langes Klagelied der Maria Magdalena vor dem verschlossenen Grabe, das unmöglich dem Verfasser der vorhergehenden Szene zugeschrieben werden kann, sondern jünger sein muß. Es ist eine höchst interessante Reimspielerei in dieser Klage, eine Vokalskala, a, e, i, o, u, zu je sieben Versen.[4]) Nicht minder kunstvoll ist eine

[1]) Lange op. cit. S. 166.
[2]) W. Meyer, op. c. S. 118.
[3]) Wirth, op. c. S. 7.
[4]) Die bekannteste Reimspielerei dieser Art ist das Gedicht Walthers v. d. Vogelweide: diu werlt was gelf, rôt unde blâ.

Wort- und Gedankenspielerei in der zweiten Strophe, in der der Infinitiv am Versende von dem Gerundium desselben Verbs am Anfang der nächsten Zeile abgelöst wird. Hineingewebt in die außerordentlich lange Klageszene sind nun allerhand Reminiscenzen an das, was die drei Frauen sonst an einfachem Text zu singen hatten, zum Beispiel:

Quis volvet petram cumuli
Magnam sine vim populi

oder:

Quid faciemus sorores[1])
Graves ferimus dolores

(denkt man da nicht an das unterschlagene: quid faciemus nos miserrimae?)

ferner:

Eamus tumbam videre

und:

Licet sorores
Querendo corpus ungere

auch:

Corpus ungamus unguento

endlich:

Cuius amor solacium
Et per homne subsidium
Sit nunc et in perpetuum.

Nach diesem letzten Verse kommt dann die Frage:

Ubi est Xρ istus meus dominus et filius excelsi?
Eamus videre sepulcrum.

Worauf der St. Galler Tropus fast wörtlich[2]) folgt und durch das interessante:

Alleluia ad sepulcrum residens angelus nunciat
resurrex, isse Xρι-stum, Te deum laudamus,

geschlossen wird. Das Zehnsilblerspiel ist demnach mit zwei anderen Texten, dem Achtsilblerquadrat und der Magdalenenrolle von 53 Achtsilblern zu einem großen Vorspiel des Ostertropus quem quaeritis vereinigt worden. Wenn die Handschrift

[1]) Sorores kehrt in der ersten Zeile jeder Strophe wieder.
[2]) Zu großem Kummer Wilmottes?

wirklich dem 12. Jahrhundert angehören sollte, so muß man doch für die Entstehung der Mercatorszene das 11. Jahrhundert annehmen. Es ist eine schwer zu entscheidende Frage, ob sie wirklich in Spanien entstanden, oder aus Frankreich eingewandert ist. Der Fundort ist für die erstere Annahme nicht ausschlaggebend. Wohl aber möchte ich aus der Richtung, in der sich das Zehnsilblerspiel verbreitet hat, schließen, daß der Süden der Ausgangspunkt gewesen ist. Ich habe oben anzudeuten gewagt, daß der in der Parabel der klugen und törichten Jungfrauen wirklich vorkommende Mercator, der durch die Bibel sanktioniert wurde, vielleicht von Einfluß auf das Eindringen der Salben- und Ölkrämer in das Auferstehungsdrama gewesen ist. Ich habe von einer frühen lateinischen Quelle des „Sponsus" gesprochen. Umgekehrt möchte ich nun behaupten, daß der eigentliche lateinische, französische Sponsus deutlich die Spuren der Existenz unseres Mercatorspiels trägt. Die Form und vor allem der gleiche Inhalt des Refrains genügen, um die Beeinflussung zu beweisen. Der Sponsus, der neuerdings aus dem 11. Jahrhundert in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts gerückt ist, gehört dem Süden Frankreichs an. Ist diese Vermutung zutreffend, so wäre die Mercatorszene von Katalanien nordwärts vorgedrungen. Bald nach der Zeit, in der der Sponsus entstanden ist, finden wir sie in dem schon oft erwähnten Osterspiel von Tours[1]) wieder, hier aber nicht mehr als liturgisches Officium, sondern schon zu einer rein weltlichen Szene umgestaltet. Trotzdem darf man nicht glauben, daß sich die Liturgie anderswo gesträubt habe die Szene aufzunehmen, es ist vielmehr sicher, daß sie als fester Bestandteil der Liturgie eine solche Verbreitung gefunden hatte, daß sie gar in Prag wieder auftauchen konnte. Hat das Ordinar von Narbonne nur die Strophen omnipotens und sed eamus, so finden wir in Prag zweimal den unguentarius in der Liturgie, einmal mit den Zehnsilblern:

dabo vobis ungenta optima etc.

Von einer Rückwirkung des Mercators der Passionen und Osterspiele[2]) auf die kirchlichen Feiern braucht nun nicht

[1]) Herausgegeben von G. Milchsack: Die Oster- und Passionsspiele. Wolfenbüttel 1880. S. 97 ff.

[2]) Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Halle 1911. S. 48.

mehr die Rede zu sein; das wird ein für alle Mal durch das frühe Datum der Joungschen Hs. erwiesen. Und das Zehnsilblerspiel muß in Frankreich sowohl wie in Deutschland nicht nur fragmentisch, wie in Narbonne und Prag, sondern vollständig bestanden haben. Das Misterium von Tours und das Benediktbeurer Osterspiel [1]) gehen auf die vollständige liturgische Fassung des Zehnsilblerspiels zurück.

B. Das Osterspiel von Tours.

Wie hat der Verfasser von Tours seine Quelle verwertet? Eine Einleitung in Fünfzehnsilblern, wie wir sie später finden, ist auch hier noch nicht vorhanden: sie gehörte eben noch nicht zu der ursprünglichen Fassung der Mercatorszene.

Genau wie im Troparium der Abtei Ripoll beginnt die Szene in Tours mit den drei Strophen Omnipotens, Amisimus und Sed eamus. Hier haben wir aber, was wir oben vermißten, die Spielanweisung für die Reihenfolge der Sänger. Die erste Strophe wird von Maria Magdalena, die zweite von Maria Jacobi und die dritte von Maria Salome gesungen. Auch über das sonstige Auftreten der drei „Personen" werden wir hier genauer unterrichtet. Wir haben es in diesem Spiel, das längst über den Rahmen des officiums hinausgeht, nicht mehr mit würdigen Geistlichen, etwa „majore sede" [2]) zu tun, sondern mit jungen Klerikern oder Knaben (pueri vel clerici) zwei derselben tragen das Salbengefäß „vascum unguento" der dritte aber das Rauchfaß, thurribulum. Sie kommen ante hostium ecclesiae. Dies ante hat zu der Annahme geführt, daß das Spiel schon die Kirche verlassen hatte und im Freien aufgeführt wurde. Chambers [3]) glaubt indessen, daß ante auch im Innern der Kirche vor der Kirchentür bedeuten könnte. Ich kann mir aber auch mit Milchsack [4]) vorstellen, daß die Marien von draußen hereinkommen und auf dem langen Weg bis zum Grabe beim Altar ihren Wechselgesang singen. In der ersten Strophe des Tourser Mercatorspiels findet sich eine

[1]) Herausgegeben von W. Meyer, op. c., S. 125 ff.
[2]) office de sépulcre selon l'usage de Rouen. E. du Méril, S. 100.
[3]) F. K. Chambers: the mediaeval stage Oxford 1903. II. S. 39.
[4]) op. c. S. 105.

kleine Abweichung von unserer Hs. Statt facient steht faciunt. Also auch hier nicht die erste Person Pluralis, die wir für das Originalzehnsilblerspiel angenommen haben. Das ließe den Schluß zu, das die Vorlage für Tours die Fälschung der katalanischen Hs. übernommen hatte.

In der Amisimus-Strophe ist ipse für iste und consilium für subsidium eingesetzt. Die dritte Strophe hat eine wesentlichere Veränderung erfahren. Für quo possimus corpus inungere finden wir: ut hoc corpus possimus ungere und statt der dritten Zeile: non amplius posset putrescere ist das in der Antwort des Mercators II, 3 vorkommende: neque vermes possent comedere in den Vers quod numquam vermes possint commedere verwandelt.

Der dramatisch reifere Verfasser von Tours hat nun die Strophe: dic tu nobis mercator juvenis zunächst bei Seite geschoben, um nach dem abgeschlossenen Dreigesang der Frauen den Mercator auftreten zu lassen.[1]) Es mußte als guter Gegensatz wirken, wenn plötzlich der Krämer die Frauen anruft: venite, si complacet emere. So war es auch berechtigter, wenn er seine Salbe empfiehlt:

hoc unguentum quod vellem vendere
De quo bene potestis ungere
corpus domini sacratum.

Durch die so entstandene letzte Zeile schloß er die dreiversige Strophe analog dem Gesang der Marien durch einen Achtsilbler ab. Nach dieser Neuerung um Stoff verlegen, nahm er wieder die Verse des Mercators der katalanischen Hs.:

Quo si corpus possetis ungere non amplius posset putrescere neque vermes possent commedere, für das dort richtige quo: quod einsetzend. Auch hält er es für gut, schnell den Refrain heu quantus einzuschieben und dann erst die Anfrage der mulieres an den Kaufmann zu bringen. Tu und nobis ist dabei umgestellt und: dic precium nam iam habueris in: dic precium quod tibi dederimus[2]) verwandelt. Aber er unterschlägt nichts von der Vorlage. Genau wie oben heißt es weiter:

[1]) Ich glaube nämlich nicht, daß diese Reihenfolge die ursprünglichere ist, wie W. Meyer annimmt.

[2]) Über den Schluß, den dieser falsche Reim zuläßt, siehe oben S. 21.

mulieres michi intendite
hoc unguentum si vultis emere
datur genus mirre potencie!

Da die zweite Strophe des Mercators der Joungschen Hs. schon beim ersten Auftreten des Krämers verwandt war, ließ der Autor unseres Osterspiels dem wieder eingeschobenen heu quantus Refrain nun die dritte Strophe folgen:

Hoc unguentum si multum cupitis
Unum auri talentum dabitis
Nec aliter umquam portabitis.

Wie über den hohen Preis erschrocken, singen die drei Frauen gemeinsam ihr schmerzreiches Heu quantus est noster dolor!

Während im Original-Mercatorspiel die Marien auf den Preis eingehen, zahlen und mit dem Salböl zum Grabe gehen, hat der Dichter des Mysteriums von Tours nach den letzten Versen des Mercators und dem Refrain die Gelegenheit ergriffen, einen zweiten Mercator ins Treffen zu führen, um die Szene zu bereichern und zu verlängern. Der Klageausruf der Marien gibt dem „alius mercator“ Anlaß zu einem nach quem quaeritis gebildeten Quid quaeritis?

Die Zehnsilblerquelle war versiegt, große dichterische Begabung scheinbar nicht vorhanden, so nahm die Kaufszene in Prosa ihren Fortgang: Aromata venimus emere, o pigmentare, si habes illud, quod nobis necesse est, antworten die Marien zusammen, und auf die bestimmtere Frage nach ihrem Wunsch, fordern sie balsamum, thus, et mirram,[1]) silaloe et aloes. Die mirre hatte auch der erste Mercator feilgeboten. Hier aber werden alle in der Bibel erwähnten Essenzen und Salbmittel, die auch Joseph von Arimathia für den Leichnam nimmt, verlangt und über dies noch das interessante silaloe, das aus einem pharmazeutischen Namen entstanden zu sein scheint.

Der Pigmentarius hat alles vorrätig: Ecce, iam ante vobis sunt omnia; dicite quantum vultis emere? Das alles ist zu einer richtigen Verkaufsszene im Krämerladen ausgebildet. Wie im Johannes-Evangelium 19, 39 Joseph von Arimathia und Nico-

[1]) Johannes 19, 39.

demus Myrrhen und Aloe untereinander „bei hundert Pfunden" zum Einbalsamieren gebrauchen, so haben auch hier die Frauen an 100 Pfund ungefähr genug:

Quasi centum libras satis habemus.

Auf die Bitte: dic nobis quantum denos, domine werden ihnen 1000 Solidi abverlangt, die sie gerne geben.

Mit der Spielanweisung: Tunc Marie dent munera (vgl. ecce tibi dabimus munera) et accipiant unguentum et pergant ad sepulcrum schließt nach Milchsack das Mysterium von Tours seine Mercatorszene.[1])

Ich habe mich bemüht, bei der Entwicklung ihres Entstehens recht nüchtern zu bleiben, im Gegensatz zu Milchsacks phantasiereicher Darstellung, auf die ich noch eingehen muß.

Der Mercator juvenis, dessen Herkunft wir nun kennen, hat vor allem Milchsacks Einbildungskraft beflügelt.

Er sieht darin[2]) keinen eigentlichen mercator, sondern nur den Laufburschen, einen „Handlanger", der in Abwesenheit seines Herrn in großtuerischer Art die Vorzüglichkeit der Spezereien anpreist und sich wichtig macht. Darüber komme der Meister hinzu und werde ohne langes Feilschen handelseinig mit ihnen, und der Verfasser habe durch ein komisches Intermezzo die drastische Wirklichkeit des Marktlebens darstellen wollen, um besonders wirkungsvoll zu sein.

Ich kann in der ganzen Szene kein komisches Intermezzo erblicken. Obwohl der Autor Gelegenheit gehabt hätte, das ihm vorliegende Zehnsilblerspiel nach der komischen Seite hin an einer Stelle auszugestalten, nämlich bei der barschen Forderung des Mercators: unum talenti auri dabitis etc. oder beim Hinweis auf die Kraft der Myrrhen, hat er alles genau so nüchtern gelassen, wie er es fand. Das einzige Wort bei seinem ersten Auftreten, das etwas über die Quelle hinausgeht, ist das bene in: de quo bene possetis ungere, aber auch darin sehe ich nichts komisches.

Der erste Mercator ist ferner durchaus kein Laufbursche, sondern hat volle soziale Gleichberechtigung mit dem als alius

[1]) Auf den Satz: iam iam ecce [iam properemus ad tumulum ungentes dilectj corpus sanctissimum werde ich unten eingehen.

[2]) S. 106.

mercator bezeichneten zweiten Krämer. Das trifft allerdings zu, daß in dessen Auftreten die Wirklichkeit des täglichen Krämerlebens dargestellt wird, z. B. in der Frage nach dem Was, Wieviel, um welchen Preis, aber auch da keineswegs humoristisch. Ich will nicht leugnen, daß vagierende Kleriker aus der Szene Unsinn machen konnten, und in Deutschland ist die Kaufszene in der Tat die derbste und lustigste jedes Spiels. Das Mysterium von Tours aber hat keinen direkten Anteil an dem Eindringen des komischen Elements ins Drama.[1]) Die Krämerszene ist also nicht in Frankreich nach der komischen Seite ausgebaut worden, sondern der deutsche Humor hat sich, unbeeinflußt durch Frankreich, an diese Szene gemacht und sie bis ins Übermaß nach der derben Seite hin entwickelt.

Wir glauben doch nicht mehr, daß das Fragment des Benediktbeurer Osterspiels[1]) etwas mit dem Mystère von Tours zu tun hat.

II. Kapitel.

Die Mercatorszene in Deutschland.

A. Das Benediktbeurer Osterspiel.

Das schon ganz in französischer Sprache verfaßte Zehnsilbler-Mercatorspiel der Osterfeier von Origny[2]) müssen wir noch zurückstellen, um uns zunächst mit den in den verschiedenen deutschen Auferstehungsdramen und Passionen noch vorhandenen lateinischen Bestandteilen unserer Szene zu beschäftigen.

W. Meyer[3]) haben wir es zu danken, daß wir mit dem Benediktbeurer Osterspiel eine vollständige Mercatorszene aus verhältnismäßig früher Zeit auch für Deutschland besitzen. Die

[1]) Vgl. dagegen Creizenach op. c. S. 82.

[2]) p. p. Coussemaker op. c.: d'après un ms. du XIV^e^ siècle, S. 256 ff.

[3]) Fragmenta Burana, S. 125 ff.

Benediktbeurer Passion[1]) enthielt zwar in ihrem hochinteressanten Maria-Magdalenenspiel auch zwei Strophen von den Zehnsilblern und wurde dadurch mit Tours in Verbindung gebracht, aber erst das Osterspiel, das auf Blättern derselben Benediktbeurer Handschrift verzeichnet sein soll, gibt für eine Untersuchung über die Mercatorszene in Deutschland die nötige Grundlage. Die Wiederauffindung des Klosterneuburger Osterspiels[2]) hat gewiß enttäuscht, da man nach dem mit dem Mystère von Tours übereinstimmenden Anfang, der durch Pez[3]) bekannt war, auch auf eine dem Tourser Spiel gleiche Krämerszene gehofft hatte. Statt dessen finden wir dort alles in acht Zehnsilblern abgetan, die uns hier zum ersten Mal begegnen. Die Marien singen vor dem Specionarius:

Aromata precio querimus,
Christi corpus ungere volumus;
Holocausta sunt odorifera
Sepulture Christi ad memoriam

und der specionarius respondeat et agat sua:

Dabo vobis ungenta optima,
salvatoris ungere vulnera;
sepulture eius ad memoriam
et nomini eius ad gloriam.

Erinnert die erste Strophe nicht an das eamus mirram emere cum liquido aromate ut valeamus ungere Corpus datum sepulture, der katalanischen Handschrift? Vielleicht stellen die vier Zehnsilbler eine Strophe dar, die für die Marien ebenso wie jene bestimmt war, wenn sie zum Nebenaltar gingen und ihre Salben empfingen.[4]) In dem Prager Prozessionale aus dem 13. Jahrhundert findet sich die Strophe auch ohne die Antwort, und, wie ich glaube, in ursprünglicher Gestalt. Dort steht wenigstens der richtige Reim in der vierten Zeile: Sepulture christi memoria.

[1]) Froning, op. c. I, S. 284 ff.

[2]) H. Pfeiffer in Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. Wien 1908, S. 1—56.

[3]) Bernhard Pez: Thesaurus anecdotorum. Aug. Vindel. 1721 bis 1729. Seite LIII.

[4]) Also ohne Antwortstrophe gedichtet.

Es ist das jene Osterfeier in Prag,[1]) in der der öfter genannte unguentarius vorkommt. Die Antwortstrophe, die ja fast dieselben Worte wiederholt, ist m. E. erst später hinzugefügt. Ob zum ersten Mal in Klosterneuburg, weiß ich nicht. Pfeiffer[2]) sucht jedenfalls dort einen unter französischem Einfluß stehenden Zehnsilblerdichter. Ein Prager Antiphonar aus dem 14. Jahrhundert hat ebenfalls beide Strophen. Ob ein Einfluß nach dorthin stattgefunden hat, ist fraglich, sicher scheint, daß der Verfasser des Benediktbeurer Osterspiels das Klosterneuburger Drama vor sich hatte.

Er hatte aber auch eine, höchstwahrscheinlich durch die Liturgie verbreitete, Fassung der Zehnsilbler Mercatorszene zur Hand. Es mag sein, daß diese von Westen nach Deutschland gedrungen ist, im Lauf der Jahrhunderte ist aber auch der Weg über Italien nicht ausgeschlossen. Seit Young's Veröffentlichung[3]) dürfen wir Italiens Anteil am liturgischen Drama nicht mehr so gering anschlagen, wie es bisher geschehen ist.

Wie das Klosterneuburger Osterspiel, ist auch das Benediktbeurer in Strophen zu je vier Zehnsilblern zusammengestellt. Ist es etwa daraus zu erklären, daß sich im Benediktbeurer die Strophen omnipotens, amisimus, sed eamus unguentum nicht finden? Der Achtsilbler Refrain mußte das Gesamtbild erheblich stören. Die eigentlichen Kaufstrophen aber konnten trotzdem zu den vorhandenen beiden Vier-Zehnsilblerstrophen verwandt werden. Die Worte: aromata pretio querimus machten die sed eamus-Verse ja auch überflüssig und brachten die Marien unmittelbar an den apotecarius.

Natürlich konnte nun das im Originaltext vorkommende: dic tu nobis mercator juvenis nicht in der Reihenfolge wie dort genommen werden, da ja der Kaufmann nach der Strophe der Marien das Wort bekam. Da aber die mulieres damit keine unmittelbare Anrede an ihn gerichtet hatten, wie im Originaltext durch das dic tu nobis ...., so war das Mulieres michi intendite der Vorlage nicht recht passend. So entstand der neue Vers:

---

[1]) s. oben S. 13.

[2]) op. c. S. 55.

[3]) op. c. S. 325. (Codex 289 der National-Bibliothek im 12. Jahrhundert. Madrid.)

Huc propius flentes accedite, der der dramatischen Wirklichkeit einer Kaufszene durchaus entspricht. Aus dem Wort flentes könnte man sogar schließen, daß der Verfasser des Verses die Klagestrophen omnipotens etc. vor sich hatte und deren Wirkung unbewußt in die Zeile hineinbrachte. Auf Mulieres michi intendite folgte im Original: Hoc unguentum si vultis emere. Auch das mußte verändert werden. Aus dem Nebensatz wurde ein Hauptsatz, verbunden mit dem neuen Vers durch et: der Imperativ emite schließt ihn ab. Mit dieser Glanzleistung war aber zunächst die dichterische Erfindungsgabe des Verfassers des Osterspiels erschöpft. Als dritte Zeile nimmt er ganz ohne Sinn den neunten Vers des Mercators in der katalanischen Hs: Nec aliter umquam portabitis, läßt aber das nec fort, so daß sein Vers aliter nusquam portabitis nur neun Silben hat. Sein Strophenschema verlangte aber auch noch eine vierte Zeile. So schwingt er sich zu einer Bestätigung des noch gar nicht gesungenen Kehrreims heu quantus .... auf: vere quantus est dolor vester! Durch vere bekam er wenigstens eine Silbe mehr und hatte zwei Neunsilbler zu Stande gebracht.

Nun wenden sich die Marien nicht etwa an einen jüngeren Mercator — dies gegen Milchsack — sondern den alten, verheirateten apotecarius mit der vierten Strophe des Joungschen Textes an:

Dic tu nobis mercator juvenis
Hoc ungentum si tu vendideris
dic pretium —

mit dem Schluß pro quanto dederis anstatt nam jam habueris. Ob sich das Schönheitsgefühl an dem schlecht klingenden nam iam habueris gestoßen hat? Vielleicht erschien es auch dramatisch unklug, jetzt schon zu sagen, daß man den Preis bezahlen wolle, wo nachher die Preisforderung gerade eine Überraschung hervorrufen sollte.

Der apotecarius antwortet aber den Frauen gar nicht auf ihre Frage nach dem Preis. Nachdem der Dichter die Dic-Strophe genau nach dem Original mit dem Achtsilblerrefrain abgeschlossen hatte, — einen Zehnsilbler daraus zu machen war ihm nicht gelungen — war es für ihn nötig, die noch vorrätige Antwort des specionarius (Klosterneuburg) anzubringen. Er bringt sie wort-

getreu. Der von uns ironisch behandelte Verfasser des Benediktbeurer Osterspiels verdient nun aber ein Lob wegen des dramatischen Wurfes, der ihm mit der Einführung der Frau des Apothekers geglückt ist. Nach seinen zuvorkommenden Worten konnte der Kaufmann unmöglich die unverschämte Preisforderung unum auri talentum aussprechen, abgesehen davon, daß er nicht an der Reihe war, etwas zu sagen.

Wenn der Dichter seine Kaufszene nicht abbrechen, und die Frage der mulieres unbeantwortet lassen wollte, so mußte er einer neuen Person das Wort geben.

Es ist psychologisch fein beobachtet[1]), daß es die uxor apotecarii ist, die nun dem sympathischen Ehegemahl ins Wort fällt und den Käuferinnen den Preis angibt. Die Frau im Laden ist meistens mehr auf den Vorteil bedacht als der Mann. Die erste Zeile der Apothekersgattin entspricht nicht dem Vers, der im Originalspiel vor unum auri talentum dabitis steht, sondern ist der im Munde des Apothekers[1]) umgestaltete Vers Hoc unguentum si vultis emere. Das paßt in diesem Augenblick auch besser als Hoc unguentum si multum cupitis. Aber mit dem neuen Anfang brachte sich der Dichter in große Verlegenheit: unum auri talentum dabitis reimte sich nicht auf emere. So setzte er eine neue Vokabel ein, deren Imperativ einen barschen Klang hatte und auf e einen Reim abgab. Unum ließ er fort, um tradite nicht absolut zu gebrauchen und michi deutete die Habgier der Frau besser an. Schön! Aber der dritte Vers hätte auch einen Reim auf e haben müssen. Da versagte seine Kunst; er nimmt ruhig den Vers mit portabitis und läßt gar noch eine Silbe aus. Daß dann auch die gierige Person ihren Worten den Ausdruck des Mitleids mit dem Schmerz der drei Marien vere quantus sit dolor vester folgen läßt, ist auffallend. Oder gibt der Konjunktiv sit dem Verse ironischen Sinn?

Der Apotecarius verwischt jedenfalls völlig den schlechten Eindruck seiner Frau und weist den Marien höflich den Weg zum Grabe, ein Zug, der sonst nicht im Osterspiel gefunden wird, und uns nur in französischen Passionen wieder begegnet.

[1]) R. Höpfner: Untersuchungen zu dem Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel. G. A. Heft 45, S. 133.

Als Dramatiker nicht ungeschickt war auch der Verfasser der Benediktbeurer Passion.[1]) Seine Identität mit dem Dichter des eben behandelten Osterspiels ist bisher nicht bewiesen. Die Verwertung der Krämerszene läßt nur das obige Urteil zu. Die Szene ist dort aus ihrem Rahmen herausgenommen und zweimal kurz hintereinander in das Magdalenenspiel eingesetzt. Das Ursprünglichere wird die Stelle sein, an der die von ihrem sündigen Lebenswandel bekehrte Maria für ihren Seelenarzt Jesus Christus Salböl kauft. Das findet sich in der Bibel und dürfte zum Ausbau einer Kaufszene benutzt sein, lange bevor man der schönen Buhlerin Schminke, rote und weiße „Varwe" andichtete und wieder einen Händler mit feinen Kosmetika einführte. Unsere Benediktbeurer Passion hat der letzteren Szene schon einen verhältnismäßig großen Raum eingeräumt, dagegen die erstere mit den beiden Strophen Dic tu nobis[2]) und Hoc ungentum erledigt. Daß die richtige Fassung der Original-Mercatorszene aber in Benediktbeuren bekannt war, beweist diese zweite Strophe. Die beiden ersten Verse sind genau so wie in der katalanischen Hs.

Hoc unguentum si multum cupitis
Unum auri talentum dabitis.

Zeile Eins hatte der Osterspiel-Dichter ja garnicht verwertet und Zeile Zwei des Reimes wegen verändert. Die von ihm veränderte dritte Zeile hat der Verfasser der Passion aber gerade so: aliter nusquam portabitis, ebenso wie er in der Anredestrophe dic tu nobis das pro quanto dederis übernommen hat. Danach wäre die Passion nach dem Osterspiel entstanden.

Als selbständiges Element leistet sich ihr Verfasser einen kleinen Zusatz zu den drei Versen der Hoc unguentum-Strophe. Die Wiederholung des Heu quantus-Refrains, den er ganz gedankenlos hinter die Dic tu nobis-Strophe gesetzt hatte, ohne das noster zu ändern, widerstrebte ihm und so nahm er den Gedanken: dabo vobis ungenta optima und schrieb als vierte

[1]) Herausgegeben von Froning: Das deutsche Drama des Mittelalters. Kürschners N. L. 178. S. 301.

[2]) Die Hs. zeigt eine Nachlässigkeit, die Froning unterschlägt: dic tu mercator nobis juvenis.

Zeile: obtimum est. Das sollte gleichzeitig die Kostbarkeit der von Maria Magdalena erworbenen Salbe andeuten.

Weit reicher ausgestattet ist, wie gesagt, der Einkauf der Schminke. Auf zwei klingende Vagantenstrophen folgt ein mittelhochdeutsches, jenen lateinischen Versen auch im Rhythmus nachgedichtetes Liedchen mit einem sehr wirkungsvollen Refrain.

Die zweite und dritte Strophe davon sind aber, wie auch Froning vermutet, sicher Teile aus einem Minneliede, das für diese dramatische Mosaikarbeit einen schön leuchtenden Stein abgegeben hat. Auch die beiden lateinischen Strophen passen in ihrer Frische nicht zu der noch tiefstehenden dichterischen Kunst unseres Verfassers und werden aus dem Liederschatz weltfroher Vaganten oder Minnesänger entnommen worden sein. Das zeitlich bald nach der Benediktbeurer Passion und von ihr entschieden beeinflußte Wiener[1]) Passionsspiel hat in dem uns erhaltenen Fragment wohl die zuletzt besprochene weltliche Szene mit den lateinischen Strophen und einem darauf folgenden deutschen Volkslied, aber von einem Einkauf des Salböls für den Erlöser ist nicht die Rede. Der hoch über dem Benediktbeurer stehende Dichter der Wiener Passion stieß sich wohl an dem unmittelbaren Anschluß der Krämerszenen und ließ es an einer geschickten Bühnenanweisung: „Hoc vadat ad domum phariseorum, portans alabaustrum unguenti effundat super caput Ihesu cantando“ genug sein, obwohl eine längere Bekehrungsszene mehr Abstand von der Buhl- und Schminkszene gab. In dieser wird übrigens der in der lateinischen Strophe venditor genannte Mercator in der Spielanweisung zum ersten Mal zum medicus, der später zu der lächerlichen Figur eines Quacksalbers wurde. —

Es wird aufgefallen sein, daß die letzte Strophe des Original-Mercatortextes:

„O Mercator, unguentum libera,
Ecce tibi dabimus munera
Ibimus Xρ isti ungere vulnera

weder in Tours noch im Benediktbeurer Osterspiel wiederkehrt. Und sie ist in dieser Gestalt überhaupt noch nicht wieder aufgetaucht. Der Verfasser von Tours, der sie gewiß in seiner

[1]) Herausgegeben von Froning, op. c. I., S. 302—324.

Vorlage noch hatte, konnte sie nach dem Auftreten des ersten Krämers, für das er hauptsächlich seine Quelle benutzte, nicht verwenden, da die Marien ja, ohne etwas gekauft zu haben, sich dem zweiten Mercator zuwenden; nach dem Prosatext mochte er dann wohl nicht die charakteristischen Zehnsilbler abschreiben, das stach zu sehr von seiner Mache ab. So unterschlug er die Strophe. Ohne Übergang konnte aber nach dem realistischen Einkauf an die Marien nicht die Frage der Engel: quem quaeritis gerichtet werden. Das vorhandene Quis revolvet . . . genügte als Bindeglied auch nicht völlig. So ziehen denn die Marien unter dem Gesang der M. Jacobi:

Tres venimus jam hodie
Corpus ungere glorie
Ut non possed putrescere

von dannen. Das sind drei Achtsilbler, wahrscheinlich von dem Verfasser des Mysteriums gedichtet, d. h. die dritte Zeile ist aus dem Zehnsilbler: non amplius possed putrescere zurecht gestutzt. Gleichzeitig versieht Tours die Frauen noch mit einer Art Antiphone: iam, iam ecce iam properemus ad tumulum ungentes dilectj Corpus sanctissimum.

B. Die Fünfzehnsilblerstrophen.

Dieser Satz muß schon früh verbreitet gewesen sein. Aus ihm ist eine Strophe entstanden, die mit zwei anderen ein beliebtes Klagelied der Marien bildete, ein Klagelied, das sie zu singen hatten, wenn sie den Kaufmannsstand verlassen hatten und um das Grab schritten, um ihren Herrn zu suchen. Ich spreche von den Fünfzehnsilblerstrophen, in denen W. Meyer die Einleitung zum Zehnsilblerspiel erblickt.[1]) Auch ohne Kenntnis der katalanischen Hs. war es von W. Meyer vielleicht gewagt, diese Strophen an den Anfang der Krämerszene zu setzen. Sie scheinen mir gerade im Gegensatz zur Zehnsilblereinleitung omnipotens, amisimus, sed eamus usw. gedichtet zu sein, um wie gesagt, die Lücke auszufüllen, die zwischen Salbenkauf und quem

[1]) Siehe oben S. 14.

quaeritis gefühlt wurde. Sie sind sicher bedeutend jünger, als ihre Schwesterstrophen, von denen sie zweifellos — zum mindesten in der Stimmung — beeinflußt sind. Ich bin des Glaubens, daß sie ursprünglich in der Reihenfolge bestanden haben, wie sie das Benediktbeurer Osterspiel bringt, d. h. mit der Sed eamus et-Strophe an erster Stelle. Mit passenderen Worten konnten die drei Marien sich gar nicht von den Kaufleuten trennen:

Sed eamus et ad ejus properemus tumulum
Si dileximus viventem, diligamus mortuum.
(Et ungamus corpus ejus oleo sanctissimo).

Die letzte Zeile der dreiversigen Strophe hat das Benediktbeurer Osterspiel nicht;[1]) sie ist aber nach anderen Texten leicht zu ergänzen. Benediktbeuren bringt jedoch am Schluß der drei Strophen noch den Satz:

iam iam ecce iam
properemus ad tumulum
ungentes corpus sanctissimum,

so daß die Absicht des Salbens nicht wiederholt zu werden brauchte. Nach der Bühnenanweisung werden die beiden Strophen:

Heu nobis internas mentes . . .

und

Jam percusso ceu pastore . . .

gesungen: circa sepulchrum. Um das Grab herumgehend, gaben die Frauen nochmals ihrem verzweifelten Schmerze Ausdruck. Das Zehnsilblerterzett:

omnipotens, amisimus, sed eamus ungentum,

als Einleitung, die Kaufszene in der Mitte und die prachtvollen Fünfzehnsilblerstrophen als Schluß, das war in der Tat ein schönes, harmonisches Ganzes. Im Laufe der Zeit ist diese Harmonie allerdings ganz nach Belieben der einzelnen Verfasser und Zusammensteller oft gründlich gestört worden. Die Fünfzehnsilblerstrophen wurden in der Reihenfolge Heu, jam, sed eamus et, an den Anfang gestellt, oft auch getrennt von sed eamus et, das an seinem Platze blieb. Einzelheiten darüber bei Besprechung der einzelnen Texte.

[1]) Auch in der Engelberger Hs. (1372) fehlt sie. Lange 137,

C. Die zweisprachigen Oster- und Passionsspiele.

1. Hatten wir im Benediktbeurer Osterspiel noch einen rein lateinischen Text vor uns, so kommen wir nun zu solchen Denkmälern, die den lateinischen Strophen die Übersetzung in der Muttersprache folgen lassen und damit den Übergang der lateinischen Feier zum nationalen Spiel allmählich vollziehen. Charakteristisch in der Beziehung ist das Trierer Osterspiel,[1]) dessen erste Fassung bald nach 1200 entstanden sein kann.

Auch hier vermissen wir wie in Benediktbeuren die beiden ersten Strophen des Zehnsilblerhymnus omnipotens. Statt ihrer wird der Osterludus eingeleitet durch die drei Fünfzehnsilblerstrophen in der Reihenfolge Heu, jam und sed eamus et, das hier vollständig erscheint. Die Didaskalien kennzeichnen die Strophen als Wechselgesang der prima, secunda und tertia Maria. Die deutschen Übersetzungen des lateinischen Textes werden dagegen gesprochen. Danach sollen die drei Frauen „unverzüglich" zum Grabe gehen, unter dem gemeinsamen Gesang der hier als antiphone bezeichneten Strophe:

Sed eamus unguentum emere
Cum quo bene possimus ungere
Corpus domini sacratum.

Das ist eine ziemlich erhebliche Verstümmelung des Originaltextes dieser Verse. Cum quo bene possimus ungere ist allerdings eine Verschönerung der Zeile: quo corpus possemus inungere, und ist in dieser Gestalt auch vielerorts übernommen. Nirgends hat sich in Deutschland der dritte Vers, der doch durch corpus domini sacratum nicht ersetzt wird, wiedergefunden. Ob man sich aus dogmatischen Gründen scheute, von Christi Körper putrescere oder gar vermes edere auszusagen? Daß die Strophe mit diesen Begriffen dennoch durchgedrungen sein mußte, beweisen zwei Stellen, wo sie in den deutschen Übersetzungen vorkommen.[2]) Auf diesen Rest des Zehnsilblerspiels folgt nun keine Krämerszene, wie man erwarten sollte. Der liturgisch strenge Charakter des ludus verbot das weltliche Element.

—

[1]) Herausg. von Froning, op. c. I, S. 46—56.
[2]) Erlauer Osterspiel. III. ed. Kummer. Wien 1882.

2. Die Würde der Kirche wird auch im Wolfenbüttler Fragment[1]) an keiner Stelle verletzt. Die größtenteils aus deutschen Versen bestehende Mercatorszene gibt ihm aber mehr das Gepräge eines Spiels! Die Einleitung der Trierer Feier wird auch hier in derselben Anordnung verwandt. Im sed eamus et-Gesang lautet der Schluß allerdings: ut per fidem et opera perfruamur gloria. Die Strophe, die im Trierer Osterspiel als einzige vom Zehnsilblerspiel übrig geblieben war, fehlt nun gerade in Wolfenbüttel. Ihre deutsche Übersetzung ist dagegen benutzt, um von den Fünfzehnsilblerstrophen einen Übergang zum Mercatorspiel zu haben. Nach dieser deutschen Strophe setzen sich die Marien in Bewegung, um von dem „êrsten" den sie dort stehen sehen, Salbe zu kaufen. Den Weg bis zu seinem Stand füllen sie aus mit dem Gesang der Strophen omnipotens und amisimus. Im Gegensatz zum Originaltext und zu Tours lautet hier der dritte Vers richtig: quid faciemus nos miserrime. Aus dem bekannten Hymnus: Jesus nostra redemptio ist aber in den dritten Vers die zweite Strophe der falsche Reim: ipse erat nostra redemptio eingedrungen. Die dritte Strophe erscheint nun in der Tat überflüssig und ausgezeichnet paßt es, wenn der Mercator den Frauen sein: Huc propius flentes accedite entgegenruft. Trotz der ersten Zeile weicht diese Strophe doch von dem Ruf des apotecarius im Benediktbeurer Spiel ab. Sie verwandelt nämlich aus der Trierer sed eamus et-Strophe die erste Person Pluralis in die zweite Person Pluralis, so daß sie wie eine genaue Antwortstrophe zu jener erscheint, allerdings vollzählig mit drei Zeilen. Wenn wir im Osterspiel von Tours nun eine ganz ähnliche Antwortstrophe finden, so läßt das nicht den Schluß zu, Tours habe Trier und Wolfenbüttel beeinflußt, sondern, da das Mysterium von Tours nur in der Antwort, nicht aber in der sed eamus et-Strophe das: de quo bene potestis ungere corpus domini sacratum besitzt, nur den Schluß, daß schon damals neben der ursprünglichen Fassung der sed eamus et-Strophe (putrescere) und der Antwort (vermes edere) eine dezentere Fassung verbreitet gewesen ist, von der der Zusammensteller des Tourser Spiels nur die Antwortstrophe benutzt hat.

[1]) Froning, op. c II, 532. — Sündenfall und Marienklage; herausg. von Schönemann, Hannover 1885.

Meine oben geäußerte Meinung über seinen Anteil an diesen Versen würde demnach einzuschränken sein. Wie in Tours und Benediktbeuren folgt nun die Preisfrage, die abermals einen andern Schluß aufweist: dic pretium quod tibi dabimus. Dies dabimus entspräche genau dem dabitis in unum auri talentum dabitis, und wäre demnach der passendste Schluß.

Der Mercator antwortet den Frauen nämlich mit den Worten unseres Originalspiels, die wir in Benediktbeuren verändert fanden.

Hoc ungentum si multum cupitis,
Unum auri talentum dabitis.

Die dritte Zeile ist allerdings etwas abgeschwächt. Umquam oder nusquam, die der Forderung des Preises das Unbarmherzige geben, hat einem einfachen non Platz gemacht; die dadurch eingebüßte Silbe ist an portabitis angesetzt: an aliter non deportabitis. Die deutsche Übersetzung der letzten Strophe entspricht überhaupt nicht der harten Weigerung der dritten Zeile:

Gi vrowen, wil gy bî der salve blîven,
Uppe dat ik mîne sunde mit iuwer bede vortrive,
Ik geve gik to dusser sulven stunt
de salve umme ein gulden punt.

Auf diese Verse erwartet man eine sinngemäße Antwort; statt dessen singen die drei Marien eine Strophe, die absolut nicht an diese Stelle paßt. Sie fragen den „Cramer“ nach Arznei und nach Salbe.

Sage uns cramer, leve vrunt
is dy van arsedige icht kunt
edder hestu jennige salve gût,
dâr na so steit uns de mût?

Noch unverständlicher sind die darauf folgenden Verse, die sich an Robin wenden:

Wilkome, leve jungelîn,
God de beter al dîn ding;
Westu jennigen man
De uns to arsedige raden kan?

Und dann antwortet jemand:

Ja ich, vrowe salich wîf,
ik hân vorsloten mînen lîf,
noch arsedige mennich jâr
Dat gy soken, dat steit dar.

Der Herausgeber Schönemann hat diese Zeilen dem Mercator zugewiesen, und ich glaube mit vollem Recht. Darum verstehe ich nicht, wie Froning[1]) sie dem Robin in den Mund legt. „dat gy soken, dat steit dâr" ist gar kein Hinweis von diesem, sondern vom Kaufmann selbst, und die Strophe ist die Antwort auf das: sage uns, Cramer leve vrunt. Der Verfasser des Wolfenbütteler Osterspiels wußte denn auch nach jenem sinnlosen Einschiebsel nichts anderes als ein unangebrachtes Heu quantus est noster dolor anzubringen, um dann die Verse zu nehmen, die auf die Übersetzung der Strophe Hoc ungentum zu folgen hatten:

„Meister, dat dy leve geschê,
Hir sint guldener bysanten drê,
Dar umme geve uns dîne mate
dat dy god lange leven late."

Den mit dem durcheinander der Strophen geschlungenen Knoten kann man am besten lösen, wenn man das Innsbrucker und das Erlauer Osterspiel III[2]) zu Hilfe nimmt. Ihnen sowohl wie dem Wolfenbütteler Spiel muß eine schon mit deutschem Text versehene Mercatorszene zu Grunde gelegen haben, aus der sie alle geschöpft haben.

3. Das Innsbrucker und Erlauer Osterspiel haben nichts mehr von liturgischem Ernst. Vielmehr zeigen sie den schlechten Einfluß, den die burleske Spielmannsdichtung auf die kirchlichen Dramen auszuüben begann. Die Krämerszene war der Nährboden, auf dem der stinkende Pilz des Spielmann-Humors prächtig gedieh.

Was vom Benediktbeurer Spiel her zu komischen Zusätzen reizen konnte, das war die uxor apotecarii; aber ihre Geldgier brachte ihr letzten Endes eine gehörige Tracht Prügel ein.

[1]) op. c. I., S. 60.

[2]) Herausgegeben von Mone: Altdeutsche Schauspiele. Leipzig 1841. S. 21—106.

Schlimmer wurde es, als neben der Frau der servus medici erschien. Und doch möchte ich glauben, daß auch die Szene dieser drei Personen, mercator, uxor, servus, ursprünglich ernst war, oder doch wenigstens nicht unflätig.

4. Die Haller Passion, die nach Wackernell[1]) eine frühe Entstehungszeit hat, ist zum Beispiel noch ganz frei vom komischen Element; hier ist es sogar die Frau des Krämers,[2]) die von Mitleid gerührt, ihren Mann bittet, den Marien einen billigen Preis zu machen.

Aus der Haller Passion könnte man überhaupt die deutsche Krämerszene herauskonstruieren, so wie sie nach dem Zusatz des servus geworden war:

5. Auf der Bühne sind schon vorhanden der Krämerstand mit dem Besitzer, dessen Frau und dem Knecht. Die drei Marien erheben sich von ihren Sitzen, wo sie ihr „Auftreten" abgewartet haben. Sie singen klagend die vier eigentlichen Klagestrophen: Heu nobis, Jam percusso, omnipotens, und amisimus. Es konnte auch so sein, daß sie, die ersteren beiden noch im Sitzen[3]) und die beiden anderen in Bewegung, anstimmten. Gut paßte es natürlich, wenn sie sich erst mit der Strophe sed eamus et ungentum emere in Bewegung setzten. Der mercator, apotecarius, meistens aber der medicus hat die Trauergesänge der drei Frauen gehört und schickt seinen Diener zu ihnen, der nach dem Grund ihrer Trauer forschen soll. Dieser führt sie nach dem Bescheid, sie wollten Arznei und Salben kaufen, zu seinem Herrn. Auf die Strophe Huc propius treten die Marien an den Kauftisch heran — es war ihnen zum Beispiel in der Frankfurter Dirigierrolle[4]) und infolgedessen auch im Alsfelder Passionsspiel[5]) verboten, vorher näher als zwei bis drei Schritte dem Mercator näherzukommen, damit dessen Worte begründet wären. — Der Salbenverkauf geht vor sich, erfährt durch die Krämersfrau eine oft humoristische Unterbrechung und mit der Strophe set eamus et ad ejus ziehen die gut bedienten Marien zum Grabe.

[1]) Tiroler Passionsspiele. Graz 1897. S. CCXXII f.
[2]) Vers 1319.
[3]) Donaueschinger Passion, Mone II, 347.
[4]) Herausg. von Froning, op. cit. II. 340.
[5]) ibid. 545.

Das Warten des Mercators mit Frau und Diener vor dem Auftreten der Marien wurde nun zu einem mehr als ausgelassenen Vorspiel, das natürlich nach dem Einkauf seine rohe Fortsetzung fand. Der Verlauf dieses Vor- und Nachspiels ist genugsam bekannt.

6. Ganz im unklaren ist man aber noch über die Herkunft des Rubinus, und ich glaube, daß es augenblicklich auch noch unmöglich ist, sich anders als hypothetisch darüber zu äußern.

Die Bemühungen, ihn aus dem französischen Robin herzuleiten,[1]) sind meines Erachtens als gescheitert anzusehen. Ich glaube, daß Robin, Rubin von einem Stamm gebildet ist, der eine schlechte Bedeutung hatte.[2]) Betrüger, vor allem Betrüger mit falschem Geld. Es ist auffallend, daß der Medicus oder Mercator stutzig wird,[3]) wenn Rubin seinen Namen nennt. Seelmann hat vermutet, daß sich der Knecht Rubin aus dem

---

[1]) Heinzel: Abhandlungen, S. 62 f. Vgl. Höpfner, op. c. S. 12 q., der einfach den Judennamen Ruben zu Grunde legt. Der kommt auch vor, aber neben Rubin in der Frankfurter Passion. Daß der Mercator jüdisch war, glaubt allerdings auch Hanus. Prop. 1863. Er schließt das aus dem im böhmisch-lateinischen Osterspiel vorkommenden barbatus.

Ich wundere mich, daß noch keiner daraufgekommen ist, nach dem Judennamen Rubinstein zu schließen, daß die auch Edelsteine verkaufenden Händler des Mittelalters nach ihren Waren benannt wurden.

[2]) Dazu würde die von J. W. Muller: Tijdschrift vor N. Taal en Letterkunde. S. 103 ff., nach Kilian gegebene Glosse robijnsac passen: mala ars, qua pecunia corradatur, praestigiae, und auch: Schiller-Lübben md. Wb. III, 492 b. robbynes spil.

[3]) Wiener Osterspiel. Hoffmann v. Fallersleben. Fundgruben. S. 313 f.

Medicus: Rubin, solte ich die wahrheit jehn
Ich hatte dich vor in eime lande gesehn
da was ein kleines knebelein
das was genant Rubein
das zalte die Heuser umb den mittag
Und nam das gemerke in den sack.

Ein einziges Mal ist mir auch im altfranzösischen Drama Robin als Diener begegnet in der: Vie et Passion de Monseigneur Saint Didier. p. p. Carnandet, Paris 1855. Aber da sieht man, wie dieser Robin von dem Dorfhirt Robin abstammt, er sorgt für die Pferde des Erzbischofs von Lyon und hat mit dem deutschen Rubin nichts zu tun.

„jüngeren Kaufmann“ entwickelt hat und Creizenach[1]) findet diese Vermutung sehr ansprechend.

Im Wolfenbüttler Osterspiel führe nämlich der eine Mercator den Namen Robin; das ist falsch! Wie ich über den mercator juvenis denke, habe ich oben (Seite 20) ausgesprochen. Gewiß, es kommen mehr als einmal zwei Mercatores vor, in Tours und in der Frankfurter Dirigierrolle, aber wo die uxor auftritt, fehlt meist die zweite Figur.

Es ist aber klar, wie das Wolfenbüttler Spiel durch seine seltsame Anordnung der Strophen zu jener falschen Annahme führen konnte, um so mehr, als Froning in ganz willkürlicher Weise die Worte des Mercators dem Robin in den Mund legt. Das Innsbrucker und andere Osterspiele beweisen, daß dies kein unberechtigter Vorwurf ist. Sehen wir uns den Verlauf der Krämerszene bei jenen darauf hin an. Im Innsbrucker Osterspiel beginnt sie mit Omnipotens pater altissime der ersten Maria. Statt miserrime: miserrimi. Die deutsche Übersetzung hat den Singular. Der amisimus-Strophe folgt sed eamus ung. in der verkürzten Fassung des Trierer ludus. Die deutsche Übersetzungsstrophe, die folgt, ist aber garnicht die Übersetzung des sed eamus unguentum emere, sondern die von sed eamus et ad ejus . . ., seltsamerweise umgekehrt wie im Wolfenbüttler Spiel. In der Tat ist die lateinische Strophe sed eamus unguentum emere noch verfrüht, denn die Marien sollen ja nicht, wie in älteren Spielen, an den Krämerstand herantreten, sondern durch Rubin geholt werden. Sobald sie, wie in Erlau III, mit Heu nobis internas mentes klagend und suchend umhergehen, dann ist es Zeit für den Mercator, ihnen seinen Knecht zu schicken. Von den Marien wird hier nach ihrem deutschen Verse vorläufig keine Notiz genommen. Erst, nachdem genug Bolzen derber Komik verschossen sind, kommen die personae mit Heu nobis internas mentes, Iam percusso und Sed eamus et wieder zu ihrem Recht; die letztere Strophe ist hier ebenfalls vollständig und leitet mit: et ungamus corpus eius oleo sanctissimo über zu der Begegnung mit dem Krämer, die anfangs vermieden wurde. Rubein wird recht vernehmbar gerufen und eilt zu den

[1]) op. c. S. 109.

Frauen. Genau wie im Wolfenbüttler Fragment wird Robin angeredet:

Got danke du czolczer jungeling
daz got gebeßer dine ding

und die Fortsetzung in W.:

westu jennigen man
de uns to arsedige raden kan

kommt ein paar Verse weiter:

kanstu icht uns gewißen eynen man
der czu arcztige gerate kan.

Diese vier Zeilen an Rubin sind im Wolfenbütteler Spiel einfach zwischen die Unterhandlung des Mercators und der Marien eingeschoben. Die nun folgenden Zeilen:

Ja ich vrowe salich wîf
ich hân vorsloten mîne lîf
noch arsedige mennich iâr
dat gy soken, dat steit dâr

sind doch unmöglich eine Antwort Robins. Die hätte wie in Innsbruck logischerweise heißen müssen:

ich wil uch wisen eynen man
der uch wol geroten kan.

Frage und Antwort an und von Rubin mußte vor Huc propius flentes accedite kommen. So ist es im Innsbrucker Spiel der Fall, und der lateinische Anruf des Mercators hat dieselbe Fassung wie jenes, obwohl der Schluß nicht unpassend von den Marien gesungen wird. Die Strophe dic tu nobis . . . hat hier den Neunsilbler: quod pretium tibi dabimus und die dritte Strophe wird durch Heu quantus . . . abgeschlossen, das Wolfenbüttel später einstreut. Die deutschen Strophen, die als Übersetzung folgen, decken sich fast wörtlich mit Wolfenb.:

Got gruez dich Kremer guter fruent
ist dir um arcztige icht kunt,
adir hastu icht salben guet
dor noch stet unser muet.

Sofort antwortet der Mercator (nicht Robin, Herr Froning!):

Ja ich frawe selig wib
ich han scleßen mynen lib
noch erctige manig jar etc.

Auch die Worte der tertia Maria in W. sind gleich den Versen der tertia persona in J. Die uxor gibt dann dem trockenen Einkauf den komischen Abschluß. Allerdings wahrt eine lateinische Strophe, mit der die Marien abziehen, das Dekorum. In Erlau III ist die Anordnung der Zehn- und Fünfzehnsilbler eine andere. Auf Omnipotens . . . folgt nur Amisimus . . . und dann Jam percusso. Um das Grab wandelnd, singen sie dann noch Heu nobis internas . . . Das sind nur die eigentlichen Klagestrophen. Die dabei aufgesparte Strophe Sed eamus unguentum emere wird von dem geschickten Dramatiker dort eingesetzt, wo Rubin die Frauen zum Medicus führt, der von ihnen „huebscher iungeling" von Rubin aber „alter simant" genannt wird. Im übrigen kann man auch dort alles finden, was zum Verständnis des Wolfenbütteler Spiels dient.

7. Ebenso in dem einen der Berliner Osterspielbruchstücke, die mir durch die große Liebenswürdigkeit Professor Seelmanns zugänglich waren. Dem Zehnsilblerterzett Omnipotens, amisimus, sed eamus ungentum, geht dort merkwürdigerweise noch die alte Antiphone: Maria Magdalena et alia Maria ferebant diliculo aromata vorauf, und zwar vom Chor gesungen. Sollte dieses Osterspiel noch in der Kirche aufgeführt worden sein, dann wäre mit der Duldung der obscönen Krämerszene ein kulturgeschichtlich interessanter Grad von Verrohung der Kirche schon damals erreicht worden.

8. Die Egerer Passion,[1]) die auch jene Antiphone noch bringt, bleibt in der Kaufszene allerdings völlig ernst.

Von den anderen Passionen läßt die Pfarrkirchner[2]) nach dem vollständigen Hymnus Omnipotens es dem Spielleiter frei, den medicus cum servo suo einzuführen.

[1]) ed. Milchsack, Bibliothek des literar. Vereins Stuttgart, 156.
[2]) ed. Wackernell, op. c.

Das Sterzinger[1]) bedient sich einer geschickten Änderung, um die Krämerszene zu vermeiden. Statt sed eamus unguentum emere werden die Marien mit: sed eamus nunc Jhesum quaerere unmittelbar zum Grab geführt. Damit war die Einheit der drei Zehnsilblerstrophen gewahrt, die ein weniger geschickter Dichter durch die Einfügung der Fünfzehnsilbler sed eamus et ad ejus zerrissen hätte.

9. Die Frankfurter Dirigierrolle bringt die Anfänge der Fünfzehnsilblerstrophen, darauf die der Zehnsilbler und dann die in den Osterspielen von W. J. und anderen besprochenen Huc, dic und hoc Strophen, die aber zwischen zwei mercatores und zwei uxores und den Marien ausgetauscht werden. Interessant ist, daß die Sed eamus et ad ejus Strophe beim Gang der Frauen zum Grabe nochmals verwandt wird.

Die Alsfelder Passion, die ja ganz nach der Frankfurter Dirigierrolle gearbeitet ist, hat alle Stücke dieser, aber ohne die Fünfzehnsilbler. In der Anrufstrophe des Mercators stellt sie die ersten beiden Verse um:

Hoc unguentum si vultis emere
Huc propius flentes accedite.

Recht abstoßend beträgt sich der medicus Hypocras hier, der seine Frau prügelt, weil sie zur Milde gegen die Marien rät.

Auf dem Benediktbeurer Osterspiel muß das Donaueschinger Passionsdrama beruhen: Der „appentecker“ und Verse wie sepulturae Christi memoria, Aromata pretio(sa) quaerimus, Corpus Christi ungere venimus, Holocausta sunt odorifera genügen zum Beweis.

10. Fünf Zehnsilblerstrophen: Omnipotens, amisimus, sed eamus unguentum, Huc propius flentes und dic nobis finden wir auch im sogenannten Mastičkář, einer Krämerszene aus einem tschechischen Spiel,[2]) das auf einer deutschen Vorlage beruht und diese an Unanständigkeit zu überbieten sucht. Die dic nobis-Strophe ist in den ersten beiden Versen um je eine Silbe gekürzt, aber sonst weicht der Text aller Strophen von der zuletzt behandelten Fassung der Osterspiele und Passionen nicht ab. Über

[1]) Herausgegeben von Adolph Pichler: Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850. S. 143 f.

[2]) ed. Hanky: Starobyla skladanie. Prag 1813. S. 198.

die Verwendung der Fünfzehnsilblerstrophen möchte ich bemerken, daß die lateinisch-böhmischen Osterspiele[1]) sie nicht einmal als Einleitung verwenden, sondern stets mit der Omnipotens-Strophe beginnen. Dieser folgen in zwei Fällen die andern Zehnsilblerstrophen, einmal aber abwechselnd eine Fünfzehnsilbler- und eine Zehnsilblerstrophe.

Hiermit wäre der Stoff erschöpft, der uns die Untersuchung über den Verbleib der lateinischen Mercatorszene, wie sie uns die katalonische Handschrift aufbewahrt hat, in West- und Mitteleuropa ermöglichte.

So lange sich die lateinischen Reste des Zehnsilblerspiels in Deutschland gehalten haben, so früh sind sie im altfranzösischen Drama getilgt. Aber die Krämerszene als solche hat sich auch dort überall gehalten, in welcher Gestalt, das soll uns der zweite Teil dieser Arbeit zeigen.

[1]) ed. Hanus. Prag 1863.

Zweiter Teil.

Die Mercatorszene im altfranzösischen religiösen Drama.

I. Kapitel.

Die Mercatorszene der drei Marien.

1. Das Osterspiel von Origny St. Benoîte.[1])

Nach dem Mystère von Tours finden wir die vollständige lateinische Mercatorszene in Frankreich nirgends wieder. Das Ordinar vor Narbonne,[2]) das Lange nicht zu datieren vermag, hat zwar die drei ersten Strophen, omnipotens, amisimus und sed eamus unguentum emere, geht dann aber gleich zu der Frage der Engel: „quem quaeritis“ über. Zwei der lateinischen Fünfzehnsilbler-Strophen zieren den Text des Osterspiels von Origny,[1]) während die dazugehörige dritte Strophe in Prosaauflösung in der Erscheinungsszene als Schlußsatz verwendet ist.

Die drei Marien, deren Auftreten in Origny durch eine ausführliche Spielanweisung in altfranzösischer Sprache bis ins Kleinste geregelt ist, haben nach jenen lateinischen Fünfzehnsilblern schon die Frage: quis revolvet ergo nobis ab ostio lapidem gesungen, so daß man die Grabesszene der Engel erwartet, da befiehlt eine neue Bühnenanweisung das Erscheinen des Krämers und der drei Marien mit ihren Salben: Ci doit estre

[1]) E. Coussemaker: Drames liturgiques an moyen âge. Rennes 1860. S. 256 ff.

[2]) Lange, op. cit., S. 64.

apprilliés li marchans et les trois Maries avoueques leur oingnement. Es scheint, als ob diese Bemerkung mit aus dem Lateinischen übersetzt ist, ohne Rücksicht auf die zu Beginn des Spiels gegebene Spielanweisung. Nach dieser hat Maria Magdalena von Anfang an ein Salbenkästchen in der Hand; die andern beiden Frauen sollen aber erst nach dem Einkauf beim Krämer neben der Kerze auch Salbbüchsen tragen.

Die zweite Didaskalie eröffnet nun die altfranzösische Übersetzung des lateinischen Zehnsilblerspiels. Der Verwandtschaft der Sprachen gemäß, ist der französische Text natürlich bedeutend wortgetreuer, als es je deutsche Übersetzungen sein konnten. Und so können wir die lateinische Vorlage genau erkennen. Sie hat nicht die Gestalt der katalanischen oder der Tourser Handschrift gehabt, sondern muß jener kürzeren Fassung entsprochen haben, die uns in Deutschland überall begegnet ist. Der französische silbenzählende Vers hätte nun auch den Zehnsilbler genau wiedergeben müssen. Aber das ist dem Nachdichter der Strophen erst allmählich gelungen. Ich glaube nämlich nicht, daß die Inkorrektheit des Versbaus und der Reime einfach durch die Nachlässigkeit des Abschreibers erklärt werden kann.[1]) Die erste Strophe hat mit dem Refrain fünf Zeilen bekommen, und zwar drei Sieben- und zwei Zehnsilbler, so daß der Refrain, der im lateinischen nur acht Silben hat, hier auf zehn Silben gebracht ist: Heulas! nostre dolour con grans il est! Das Reimschema dieser ersten Strophe ist a a b b c. Die zweite Strophe wahrt die Form der Vorlage besser. Die erste Zeile ist zwar nur ein Neunsilbler geworden, aber dann folgen zwei Zehnsilbler und ein Achtsilbler, der aber nur durch Hélas zum Reim wird. Auch die Reime sind hier besser. Gänzlich fehlen sie dagegen wieder in der Übersetzung der sed eamus-Strophe, die aber der Silbenzahl nach vollständig ist. Der Refrain scheint auf denjenigen der zweiten Strophe reimen zu sollen. Wenn die lateinische Strophe:

Sed eamus unguentum emere
de quo bene possimus ungere
Corpus domini sacratum

[1]) Chabaneau: Revue des langues rom. 3. S. 14. 1885. S. 61. Anm. 2.

zu Grunde gelegen hat,[1]) so hätte der Übersetzer diese unvollständige Strophe geschickt vervollständigt.

Da Maria Magdalena sich bereits im Besitz einer Salbenbüchse befindet, so wäre für sie der Gang zum Mercator überflüssig, daher bestimmt eine nach den eben besprochenen drei Strophen eingeschobene Regiebemerkung, daß nur die beiden andern Frauen sich dem Kaufmann zu nähern haben. Diese werden dann auch zum Einkauf aufgefordert:

Ça aprochés vous, qui tant fort amés
Cest unguement, sel volés acater
Duquel oindre nostre Signeur porés
Son sainct cors qui tant porés (l. par est?) sacrés.

W. Meyer[2]) sieht mit vollem Recht in diesen Zeilen die Übersetzung der Strophe: Huc propius flentes accedite etc., die in den deutschen Spielen überall vorkommt. Völlig richtig ist die Dic nobis mercator juvenis Strophe übersetzt. Der vorher schwankende Refrain ist in ihr und den folgenden Strophen mit Hélas, verrons le nous jamais beständig geworden. Juvenis ist mit Strophe 5, 1 „Tres bons, vrais et loiaus“ übersetzt worden, was meine oben auf Seite 20 ausgesprochene Vermutung stützen könnte. Auch die Übersetzung der Strophe Hic unguentum ist rhythmisch einwandfrei, während ähnlich wie bei den vorhergehenden Versen von je drei Reimen nur je zwei gelungen sind. Unum auri talentum ist mit cinq besans d'or übertragen. Die Preisforderung gibt, wie in deutschen Spielen, so auch hier den Anknüpfungspunkt für eine Verlängerung der Szene. Aber während dort mit der Habgier eines Weibes eine komische Wirkung erzielt werden sollte, wurde hier die Erweiterung des Spiels zu frommen Lehren benutzt.

Die beiden Marien haben auf die Worte des Krämers nur ihren Refrain wiederholt. Wie ein guter Geschäftsmann, der seinen unentschlossenen Kunden nach den teuersten Waren auch billigere zeigt, preist der marchant den Marien nun ein anderes Salbmittel an, das ebenfalls sehr gut, aber weniger teuer sei: St. 7.

Jou ai un autre mout tres bon oingnement
Por mains l'arés s'il vous vient a talent.

[1]) W. Meyer, op. c. S. 112.
[2]) op. c. S. 113.

Das zuerst empfohlene sei natürlich viel wertvoller. Den Marien kommt es aber im Hinblick auf den frommen Zweck gar nicht auf den Preis an (Strophe 8), sie wollen lediglich die allerbeste Salbe, die es gibt. Um des Herrn Jesu willen läßt der Kaufmann nun aber von den fünf Goldbesantern, die er für die kostbarste Salbe gefordert hatte, zwei Besanter ab. Damit kämen als Preis für das Öl drei „Besanter" heraus, was eine merkwürdige Übereinstimmung mit den drei pesanten, beczanczen, bysantan im Erlauer, Innsbrucker oder Wolfenbüttler Osterspiel ergibt. Der goldene Byzantiner war bis ins 13. Jahrhundert die beliebteste Münze in Frankreich, spielte allerdings auch in Deutschland eine Rolle.

Ich wage es jedenfalls nicht, auf Grund dieser Münze oder der französischen Sprachform, ein Abhängigkeitsverhältnis der deutschen von den französischen Spielen anzunehmen.

Die zehnte Strophe im Osterspiel von Origny erinnert an die letzten Zehnsilbler der katalanischen Hs.: O, mercator unguentum libera. = Saiges marchans, pour Dieu nous te prions que tu nous livres asse's du plus tres bon etc. Die Marien erwidern also nichts auf die Freundlichkeit des Kaufmanns, ihnen den Preis zu ermäßigen. Sie sind nur darauf bedacht, recht gut und recht viel einzukaufen. Der Marchant händigt ihnen nun die Salbe aus und bittet sie, ihm Gnade bei ihrem Herrn zu erwirken. Damit wäre die eigentliche Krämerszene beendigt. Der Dichter der Zusatzstrophen, die fast alle sorgfältig die Silbenzahl, aber selten die drei Reime wahren, hatte an dieser Erweiterung aber noch nicht genug, der fromme Eifer war noch nicht befriedigt. Wir entsinnen uns, daß im Benediktbeurer Osterspiel die Mercatorszene ebenfalls durch einen originellen Zusatz abgeschlossen wurde. Dort zeigte der apothecarius den mulieres den Weg zum Grabe. Hier fragen die beiden Marien den Kaufmann, ob er sie zur Begräbnisstätte begleiten wolle.

Str. 12, 3. Toi, veus tu venir au fu mis li sains cors?

Dieser ist mit Freuden dazu bereit und schilt den einen Toren, der Jesus Christus fern bliebe.

Str. 13, 3. Tout cil sont sot qui ne vont aprés lui.

Die Marien greifen das auf, um dem Publikum die christliche Lehre eindringlich nahe zu legen, und der mercator weist zur

Bekräftigung ihrer Worte auf das Erlösungswerk des Heilandes hin. Die Frauen haben die Schlußstrophe, die sich an den Kaufmann wendet und den gemeinsamen Weg zum Grabe eröffnet. Man sieht, wie die weltliche Mercatorszene sich hier auf einer moralischen Höhe bewegt, die in Deutschland fremd ist. Weniger glücklich ist das Spiel in der Gruppierung der drei Marien. Dafür, daß Maria Magdalena alleine stehen bleibt, dauern die Verhandlungen mit dem Krämer zu lange.

2. Die Passion Didot[1]) und die mystères provençaux.[2])

Als die frommen Nonnen von St. Benoîte das eben besprochene Osterspiel aufführten, waren auch in Frankreich schon die einzelnen Mysterien von der Auferstehung rückwärts bis zur Kindheit Jesu zyklisch vereinigt und wurden außerhalb der Kirche im Zusammenhang gespielt. Den frühen Zeugen der deutschen Passionen ist drüben allerdings nichts an die Seite zu stellen.

Die Bruchstücke der ältesten Passionstexte reichen nicht über das 14. Jahrhundert zurück. Mehr als ein Zufall dünkt es mich, daß sie aus dem katalanischen Sprachgebiet stammen, daher also, wo wir die Heimat der Mercatorszene vermuten. Leider ist uns in den erhaltenen katalanischen Resten[3]) die Auferstehung nicht bewahrt, so daß wir nicht nachprüfen können, in wie weit das lateinische Zehnsilblerspiel seine Spuren hinterlassen hatte. Daß dies der Fall war, dafür haben wir unzweifelhafte Beweise. Eine jüngere und veränderte Fassung der katalanischen Passion steht uns in der sogenannten Passion Didot glücklicherweise zur Verfügung, und weitere Schlüsse lassen die mystères provençaux zu.

Unter den Achtsilbler-Reimpaaren der provenzalischen Passion erscheinen mit dem Auftreten der drei Marien plötzlich Zehnsilbler-Strophen von je drei gleichreimenden Versen, die

[1]) C. Chabaneau: Revue des langues romanes. 3. Sér. 14. 1885.

[2]) p. p. A. Jeanroy et H. Teulié; Bibliothèque méridionale. I Sér Tome III. Toulouse 1893. S. 106—108. V. 2840—2885.

[3]) Miláy Fontanals: Obras 6, S. 315 ff. Chabaneau: op. c. 54 ff.

erste sogar mit einem Achtsilbler-Refrain.[1]) Die Form entspricht also vollkommen den lateinischen Strophen des Mercatorspiels. Aber auch der Inhalt läßt deutlich das Vorbild erkennen. Er bedeutet zwar keine wortgetreue Übersetzung der lateinischen Verse, wie in Origny, ist aber doch mehr als eine oberflächliche Anlehnung.

Ay senher Dieus, ver payre glorios klingt stark an omnipotens pater altissime an und in Ay Dieus, ta grans son mas dolors wird jeder den Heu quantus-Refrain wiedererkennen. Chabaneau meint,[2]) daß dieser Vers, wenn es auch nicht ausdrücklich angegeben sei, allen Strophen der Marien angehängt werden müsse. Ich glaube, daß gegen diese Annahme nichts einzuwenden ist, zumal, da mit dem Auftreten des Marcader ein neuer Kehrreim erscheint. Die ersten drei Strophen der Marien werden allerdings auch durch einen gleichen Anfang ihrer ersten Verse zusammengebunden. Die Aufforderung zum Salbenkauf geht von Maria Jacobi aus. Sie wirkt eigentümlich nach einer Strophe der Maria Magdalena, in der die Hoffnung auf die Auferstehung am dritten Tage zum Ausdruck kommt. Schon Stengel[3]) weist darauf hin, daß die Passion Didot ihre Quelle verändert habe. Die eben erwähnte Strophe der Maria Magdalena ist dann ein Einschiebsel des Verfassers der P. Didot. Mit ihr hätte Magdalena zwei Strophen hintereinander zu sprechen und zwar mit sechs gleichen Reimen. Die Szene ist hier ferner dadurch erweitert, daß nach einer Strophe, die dem sed eamus unguentum emere entspricht, die beiden anderen Marien ihre Zustimmung zu dem Vorschlag ihrer Schwester geben. Das kehrt in fast allen späteren Kaufszenen wieder. Hier betont Maria Magdalena außerdem die Pflicht, ja einen recht guten Preis für die Salbe anzulegen, denn sie seien ihrer drei und könnten es bezahlen:

Str. 11, 23/25. Donas, doncas anem lo crompar
Prec vos per Dieu, e non sia re car
Que nos em tres que be o podem paguar.

[1]) vgl. W. Meyer: op. c. S. 117, Anmerkung. Meyers Frage bejahe ich entschieden.

[2]) op. c. S. 62 oben Anmerkung 4.

[3]) Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. XVII, 2. S. 210.

Bei der Vergleichung der Mercatorszene der katalanischen Hs. mit derjenigen des Mysterium von Tours habe ich behauptet,[1]) daß die Stellung der Strophe Dic nobis v o r dem Anruf des Mercators das ursprüngliche sei. Auch hier in der Passion Didot wartet der Marcader, bis er von den drei Frauen angesprochen wird, mit Versen, die dem dic nobis mercator juvenis ähnlich sind, aber mehr eine Grußformel bedeuten. Deshalb ist auch die Antwort des Krämers frei von geschäftlichen Fragen, sie drückt vielmehr das Mitleid mit der Verzweiflung der „dousas donas" und den Wunsch aus, daß die Trauer bald in Freude gewandelt werden möge.

Str. 11, 35. E guaut torno vostras dolors!

Einfacher wurde die Teilnahme im Benediktbeurer Osterspiel geäußert in dem Refrain: Vere quantus est dolor vester. Maria Salome erklärt nun den Grund ihrer Trauer und ihres Besuchs. Der Marcader beteuert, daß er allen ihren Wünschen entsprechen könne, denn sie seien mit allem versehen:

Str. 12, 40. „Car de tot em n o s be aparelhat".

Aus dem Plural erfahren wir, daß noch eine zweite Person am Kaufmannstisch stehen muß. Vorläufig tritt sie noch nicht in Aktion. Aufgabe der Maria Magdalena ist es, den Kauf des Salböls einzuleiten; sie läßt sich die Waren vorlegen. Ihre Verschwendungssucht scheint auf ihre Schwestern abgefärbt zu haben, denn als nun der Krämer Salben zeigt, die den fabelhaften Preis von 1000 Mark in Silber kosten, äußern sie durchaus kein Erstaunen.

Str. 12, 48. Ay, [bels] senher, lo pret no es ges car.

Es kommt ihnen nur darauf an, daß der Balsam gut und klar ist. Der geschickte Händler bittet sie aber auch, den köstlichen Duft zu prüfen. Maria Salome lobt den Wohlgeruch und fragt nach dem Preise:

Str. 12, 56. Diguat lo pret (dic pretium).

Geschickt stellt der Marcader seine Forderung. Jede der drei Frauen soll 100 Mark in feinem Silber geben, andernfalls verkaufe er die Salbe nicht. Er zeigt also dieselbe Hartnäckigkeit wie der Mercator des Zehnsilblerspiels.

[1]) Siehe oben Seite 26.

Str. 12, 57. Cascuna dat c. mars de fi argent
Car ja certas non mouria sol ren.

Wie überall da, wo die Szene eine Erweiterung fand, der Eingriff dazu nach der Preisforderung erfolgte, so auch hier. Die oben erwähnte zweite Figur unterbricht die Verhandlung. Es ist der Sohn des Marcader, der, entrüstet über die hohe Summe, die sein Vater den Frauen abverlangt, sich zu ihren Gunsten ins Mittel legt.

Str. 12, 60 ff. Senher payre, per ma amor si faretz
Que d'aquest pretz a tant lor ne tolretz
Per. XXX. marcs, senher, lo lor daretz.

Das wäre ein Preissturz auf den zehnten Teil der ursprünglich geforderten Summe. Der Verfasser der Passion Didot ist aber ein zu schlechter Dramatiker, als daß er aus diesem Moment eine kleine Spannung gemacht hätte. Wider Erwarten geht der eben noch so habsüchtige Vater sofort auf den Vorschlag des Sohnes ein, ja er lobt ihn sogar. Nun erfahren wir auch den Grund zu der guten Tat des Kindes: weil Gott für uns gestorben ist, darf die Salbe, die für ihn bestimmt ist, nicht so teuer sein. Auch Maria Magdalena lobt den Krämersohn und eilt dann mit ihren Gefährtinnen von dannen, um Christus zu suchen und seinen heiligen Körper zu salben. Die Segenswünsche des Marcader tönen ihnen nach. — Berechtigt das Auftreten des filh del Marcader zu der Annahme, daß auch im lateinischen Mercatorspiel ursprünglich eine jugendliche Person mitgewirkt habe, auf die demnach der Ausdruck mercator juvenis vortrefflich passe? Ich glaube nicht und verweise auf meine Bemerkungen zu dieser Frage oben Seite 20. Wie wir gelegentlich zwei mercatores haben, oder die uxor, so ist es hier dem Dichter eingefallen, durch die hübsche Rolle eines Sohnes das Spiel zu erweitern. Wir finden später ganz unabhängig von der Passion Didot dieselbe Erscheinung in einem andern Drama wieder.

In ihrem Umfang und ihrer Stimmung ist die Mercatorszene der Passion Didot nicht weit über das Mystère von Tours und das Auferstehungsspiel von Origny hinausgegangen. Die Resurrektion der mystères provençaux bleibt in der Einfachheit ihrer Kaufszene sogar hinter jenen zurück. Für sie kommt die von

Roy[1]) reichlich ausgeschlachtete Passion selon Gamaliel als Quelle nicht in Frage, sondern lediglich ein verlorener Zwillingstext der Passion Didot. Trotz der unerhörten Mißhandlung von Vers und Reim durch den Kompilator,[2]) wird das auf den ersten Blick klar. Eine genauere Betrachtung zeigt aber, daß die Mercatorszene von diesem stark zusammengestrichen ist. Den Sohn des Krämers hat er wieder verschwinden lassen; denn man ginge irre in der Annahme, daß die Vorlage der mystères provençaux, oder wie man sie auch nennt, der Kompilation, von einem filh del marcader nichts gewußst hätte, mithin älter als die Passion Didot gewesen sei. Aus Versen, die nur durch die Anwesenheit der zweiten Krämerfigur erklärbar sind, muß man der obigen Behauptung recht geben. In der Passion Didot war zum Beispiel ein gewisser unhöflicher Schluß nach der hohen Preisforderung gerechtfertigt: Penet l'enguent et puys anat vos en 12, 59. In der Kompilation aber, wo es des absichtlich niedrigen Preises wegen zu gar keiner Auseinandersetzung kommt, erscheint dieser Vers gleichwohl, um dann durch die höflichsten Worte des Abschieds überflüssig zu werden. Auch der Vers, mit dem Maria Magdalena das Geld hinreicht, 2879, ist aus der Strophe 13, 72 74, die an den filh del marcader gerichtet ist, genommen. Das selbständige Gut in der Szene ist also gering. Durch den Ausfall des Kaufmannssohnes mußte natürlich die Preisforderung anders lauten:

2874. Cascuna donaretz hun marc de argent.

Das berührt sich mit dem lateinischen unum auri talentum dabitis. Eine wortgetreue Übersetzung ist dagegen die folgende Zeile:

2876. Quar no lo auriatz autramen = nec aliter umquam portabitis.

Selbständig ist auch die komische Weigerung der Maria Jacobi, den Wohlgeruch der Salbe zu prüfen:

2869. „Senher, del hodorar no non chaut."

Sie legt den Hauptwert auf die Haltbarkeit des Salbmittels:

2870. Masque l'enguen sia fizel.

[1]) E. Roy: Le mystère de la passion en France du XIV^e^ au XVI^e^ siècle. Paris 1905. S. 329 ff.

[2]) Vgl. A. Stimmings interessanten Versuch die Reime wieder herzustellen. Zeitschrift für roman. Philologie, Bd. XVIII, S. 551.

Entsprechend der viel jüngeren Epoche, in der die Kompilation entstanden ist, kehren die Verse der Passion Didot oft in etwas modernerem Gewande wieder. Damit wären die Unterschiede zwischen den Mercatorszenen beider Stücke aber erschöpft. Über die Frage, ob die provenzalische Passion von der Passion Arras abhängig sei, wie Stengel behauptet,[1]) möchte ich mich verneinend äußern. Ich glaube, wir können viel eher Beziehungen von Süden nach Norden, als umgekehrt annehmen.

Stengel wird auch von E. Roy[2]) und Jeanroy[3]) widerlegt, wenngleich sein Schüler Streblow[4]) eine Stütze in dem stellenweis gleichen Text beider Passionen gefunden zu haben glaubt. Die Übereinstimmung beruht aber auf der Gleichheit des Stoffes und ist zufällig.

3. Passion und Resurrection der Hs. St. Geneviève.

(p. p. A. Jubinal: Mystères inédits du quinzieme siècle. Paris 1837. Tome II. S. 298—303 und 360—362.)

Während Roy in seinem Werk über das Passionsmysterium der kirchlichen und theologischen Tradition einen großen Einfluß auf das religiöse Theater einräumt, schaltet er sie für die Spiele der Sammelhandschrift des Klosters der heiligen Genoveva bei Paris einfach aus und bemüht sich, eine Art Jongleurpassion des 14. Jahrhunderts als hauptsächliche Schöpfstelle hinzustellen.[5]) Ich vermag Roy auf diesem Wege nicht zu folgen.[6]) Andererseits will ich ihm gerne glauben,[7]) daß sich in der Passion Geneviève der Text erhalten hat, nach dem die vom König Charles VI. privilegierte Confrérie de la Passion zu spielen pflegte. Da diese im Jahre 1402 ihre Urkunde bekam, werden ihre Aufführungen ins 14. Jahrhundert hineinreichen. Schon 1373 wird

[1]) op. c S. 210. Anmerkung.
[2]) op c. S. 393.
[3]) Romania XXXV, S. 377.
[4]) Dissertation, Greifswald 1905. S. 45 unten.
[5]) op. c. S. 27 ff.
[6]) Vgl. auch Jeanroy: Romania 35, S. 365.
[7]) op. c. S. 63 ff.

eine Passion Nostre Seigneur in der Bibliothek Charles V. verzeichnet, die recht gut identisch mit eben dieser Passion sein kann. Ihre Auffindung, die in englischen Bibliotheken möglich sein könnte, würde von hohem Werte sein. Das Auferstehungsspiel der Sammelhandschrift Ste. Geneviève hat uns die Krämerszene in der schlichteren Form überliefert, während der Verfasser der Passion unter dem Einfluß der marktschreierischen Gedichte, die als Dits, Cris oder Boniments eine Literaturgattung bildeten, der Mercatorszene ein ganz neues Gepräge verlieh.

Die Resurrektion Ste. G. hat nichts mehr von der charakteristischen Strophenform des lateinischen Zehnsilblerspiels, wie sie die gaskognische Passion bewahrt hatte. In ihren paarweis gereimten Achtsilblern hebt sich die Szene nicht, wie dort, aus ihrer Umgebung heraus. Die eigentliche Klage der heiligen Frauen, die überall sonst die Einleitung bildete, ist auf Maria Magdalena beschränkt, während Maria Salomée und Maria Jacobée nur die größte Eile an den Tag legen. Die Klage der Maria Magdalena ist poetisch nicht ganz wertlos, sondern gewinnt durch das persönliche Moment, durch die Erinnerung an den Augenblick, da sie dem Herrn mit aufgelöstem Haar die gesalbten Füße trocknete:

360, 7. ... car de mez chevex
Souffry qu'assuise a bandon
Cez piez quant il me fist pardon.

Auch sie schließt mit dem Wunsche an ihre „doulces suers", „tantost et ysnellement" die Salben zu holen. Die Ausdrücke der Eile, die wir auch in andern Spielen finden und die wahrscheinlich durch das propere der bekannten Antiphone oder den Fünfzehnsilbler: „sed eamus et ad ejus properemus tumulum" veranlaßt sind, häufen sich hier geradezu in naiver Weise, als ob der Szene dadurch etwas Besonderes gegeben werden sollte.

So wiederholt Maria Salome, der in der Erinnerung an den gemarterten Erlöser die Kraft versagen und das Herz brechen will, am Schluß ihrer Verse: or en alons hastivement, und Maria Jacobi fordert Maria Magdalena nochmals auf, ihnen auf dem Weg voranzuschreiten: „Magdalaine, alez devant Ne nous alons pas de laiant". (360 unten.)

So erblicken sie den Krämer, der hier zum ersten Mal als Spezereihändler, als espicier auftritt. Magdalena tauscht mit ihm den höflichen Gruß aus, den wir aus der Passion Didot kennen. Stark an die Antwort des merchant in der Kompilation 2857: Danas, vos autras siatz ben vengudas erinnert die Antwort des espicier: Bien viengniez vous, ma doulce dame. 361, 5.

Ohne weitere Reden fordert nun Magdalena drei Büchsen Salbe. Daß sie die beste Qualität verlangt und einen hohen Preis in Aussicht stellt, ist selbstverständlich. Neu ist dagegen, daß sie den espicier auffordert, das Öl zu wiegen. Dieser betont vor allem die Ehrlichkeit, mit der er Preis und Gewicht bestimmen wolle. Dann kommt Salomée wieder zu Worte, die nochmals die Bereitwilligkeit zum Bezahlen äußert und natürlich zur Eile antreibt. In der Tat tut der Kaufmann sein Möglichstes in schneller Bedienung. 20 Pfund wiegt die Salbe, und 30 Denare fordert er als Preis. Wir sehen, wie die Zahl 30 eine große Rolle spielt. Sie hängt wohl mit der Dreizahl der Marien zusammen aber vor allem mit den 30 Silberlingen des Judas. Diese sind ihrerseits wieder abgeleitet als zehn Prozent von den 300 Mark, die Maria Magdalena beim Gastmahl des Symon für das kostbare Salböl verschwendet. Da Judas gewohnt war, von allem ihm anvertrauten Gelde ein Zehntel für sich zu behalten, so gingen ihm von den 300 Mark, die er für die Armen beansprucht, 30 verloren, und durch den Verrat an Jesus sucht er sich schadlos zu halten. Diese Berechnung des Judas war im Drama frühzeitig verwertet worden.[1]) Sie findet sich überall, und daß die Passion von Arras und die gaskognische Passion diesen Zug haben, ist kein Beweis für ihre Abhängigkeit von einander.

Die dreißig Denare werden dem espicier unter einigen Abschiedswendungen überreicht, worauf die heiligen Frauen sich nochmals zu größter Eile anfeuern und endlich zum Grabe gehen, um ihre Pflicht zu erfüllen.

Die eben besprochene Szene beweist meines Erachtens, daß der Verfasser der Resurrektion mit dem Dichter der Passion Ste. Geneviève nicht identisch ist. Die Mercatorszene in der Passion hat ein ganz anderes dramatisches Leben. Schon äußer-

[1]) Vgl. z. B. Passion Ste. Geneviève. S. 161 unten.

lich zeigt sie eine größere Sorgfalt. Bis zum Auftreten des Krämers, der auch hier die Bezeichnung espicier führt, ist in den Klagen der Marien eine Strophenform von vier paarweis gereimten Achtsilblern verwandt. Die drei eigentlichen Klagestrophen sind vermehrt um vier andere, die den Weg zum Spezereihändler vorbereiten. Während in Origny Magdalena beim Salbeneinkauf zurücktreten mußte, ist sie hier im Vordergrund und muß allein den Kauf besorgen, von ihren Schwestern ermahnt, ja recht gutes Salböl zu nehmen. Aus den Begrüßungsworten des Krämers spricht das Mitleid des Marcaders in der Passion Didot. Maria Magdalena läßt zunächst unbestimmt, was sie eigentlich kaufen will, so daß der Händler — und das ist die Absicht des Dichters — ihr den unendlichen Bestand seines Warenlagers mit einer Zungenfertigkeit vorführen kann, die nur von dem Heilkrautausrufer Ruteboeufs [1]) übertroffen wird. Es ist in der Tat eines jener Dits in den trefflichen Rahmen der Krämerszene eingesetzt. Wenn irgendwo die gereimte Reklame dramatisch wirken konnte, so hier. Ein wesentliches Merkmal des Inhalts der Marktschreiereien vermissen wir allerdings, den Ruhm fremder Länder und Städte, in denen der betreffende Schreier seine Kenntnisse und Heilmittel gesammelt zu haben vorgab. Damit beginnt ja auch der Dit de l'herberie von Ruteboeuf, und alle deutschen Spiele sind damit versehen. Später tauchen sie auch in französischen Passionen auf, wenn auch nur schüchtern.

Die deutschen „Medici“ und „Ypokrase“ gehörten eben zu der vornehmen Zunft der Schüler von Salerno, zu der sich auch der Ausrufer Ruteboeufs zählt. Die französischen Krämer scheinen zu den armen „herbiers“ gerechnet werden zu müssen, die, wie Ruteboeuf sagt, vor die Klöster kommen, in abgerissenen Mänteln, um einen Teppich auszubreiten und Kümmel, Pfeffer und andere Spezereien feilzubieten:

S. 255—56 oben: „je ne suis pas de ces povres herbiers qui vont par devant les mostiers, a ces povres chapes cozues, qui portent boites et saches, et si estendent un tapiz, car teiz vent poivre et coumin et autres espices“.

[1]) Oeuvres de Ruteboeufs. p. p Achille Jubinal. Paris 1839, Bd. II, S. 250—259.

Diese Worte des altfranzösischen Dichters sind uns eine hochwichtige kulturhistorische Bemerkung, die die Frage nach der Herkunft des Salbenkrämers im liturgischen Drama mit beantworten, oder doch wenigstens seine marktschreierische Art erklären könnte. Die Reihenfolge in der Aufzählung der Gewürze, die solche Leute innehielten, und die vielfach durch den Reim bedingt war, wird mit der Zeit zunftmäßig geworden sein. Sie kehrt überall wieder, und ist nicht etwa von dem Verfasser der Passion Ste. Geneviève erfunden. Die Vollzähligkeit der Spezereien unseres espiciers habe ich anderswo allerdings nicht wiedergefunden. Die Worte: que je achetay en ceste foire würden aber dafür sprechen, daß ein recht umfangreicher „dit" benutzt und außer dem Schluß nichts selbständiges hinzugefügt wurde. Am Ende seiner „crierie" kommt der Krämer nämlich den Wünschen seiner Kundinnen entgegen und weist auf drei Büchsen hin, deren kostbarer Inhalt aus Myrrhen und Aloë besteht und Kranken, Verwundeten und Leidtragenden in hohem Maße dienlich sei und sich auch zum Salben eigne. Sofort entschließt sich Maria Magdalena zum Kauf. Bevor der espicier seinen Preis nennt, erkundigt er sich nach dem Zweck des Einkaufes und entschließt sich um der Seele Jesu willen zu der Forderung von 20 kleinen turnesischen Pfunden:[1])

Se l'oignement voulez avoir
Vous me donrez de vostre avoir
De bons petis tournois XX. livres.

Nach dem Empfang des Geldes überreicht er den Frauen einzeln die Salbgefäße, wobei er die Worte der Handlung anpaßt:

Str. 303, 1. Tenez, je la vous abandonne
Ceste cy, dame vous arez;
Ceste grosse boeste penray.
Str. 302 unten. Dame, vostre main me tendez,
Veci quanque vous atendez.

Er entläßt die Marien dann mit der Mitteilung, daß Jesu Leichnam in Josephs Grab niedergelegt sei, was uns an den Apothecarius

[1]) Ein livre tournois = 20 sous. Die Petits tournois wurden 1310 unter Philipp dem Schönen zuerst geschlagen, im Gegensatz zu den grands Tournois, die Ludwig der Heilige 1226 in Tours zuerst schlagen ließ.

im Benediktbeurer Osterspiel erinnern könnte, der den mulieres den Weg zum Grabe zeigt. In den Versen aber, mit denen die Marien zum Grabe ziehen, haben wir fast eine Übersetzung der omnipotens-Strophe vor uns:

Str. 303, 9—12. beau tres doulz pere glorieux
Qui tout pouez et tout savez
Pour nous mourir voulu avez
Las! com ce mes me desront.

Ist es ein Zufall, daß das Ay senher Dieus, ver payre glorios der Passion Didot hier wiederkehrt?

4. Die Passion Semur.[1])

Aus der Übereinstimmung ihrer Mercatorszenen will E. Roy[2]) die Abhängigkeit der von ihm herausgegebenen Passion de Semur von der Passion Sainte Geneviève herleiten.

Wir dürfen nicht nur die Aufzählung verschiedener Spezereien herausgreifen, die sich in beiden Dramen deckt, sondern müssen die Kaufszenen als Ganzes mit einander vergleichen. Die Unterschiede dürften jedem klar werden.

Schon Streblow hat bemerkt,[3]) daß der Kaufmannssohn der gaskonischen Passion in der Passion Semur wieder auftaucht. Er unterläßt es, eine Meinung auszusprechen. Sie könnte aber für Stengel einen Beweis für die Theorie von der nordfranzösischen Grundlage der provenzalischen und französischen Passion (Didot und Arras) abgeben sollen. Deshalb betone ich, daß Noblet, so heißt der „filius apothicarius“ der Passion Semur keine Wesensgemeinschaft mit dem filh del marcader hat.

Es entsprang der naiven Kunst des Dichters, verschiedene Figuren durch die Beigabe eines Sohnes anschaulicher zu gestalten und das Spiel zu erweitern. So bekam der „Rusticus“ einen Sprossen, ebenso der „Centurio“ und analog diesen auch der „Apothicarius“. Als Gehilfe des letzteren steht er vor dem

[1]) Herausgegeben von E. Roy, op c. S. 119.
[2]) op. c. 87.
[3]) op. c. 32 unten.

Laden des Vaters und preist die Waren an. Damit beginnt die Mercatorszene der drei Marien in der in Rede stehenden Passion. V. 8171. Noblet hält Rosen-, Lilien- und Flockenblumenwasser feil zum Waschen und Trinken und alle Kräuter und Medizinen, die einen Toten zum Leben erwecken können: Zitwer aus Alexandrien, Phönixasche und aromatische Salben, darunter die Wundersalbe, die den Frauen die Liebe ihrer Männer gewinnt. Nun treten die Marien auf, nicht mit Klagegesängen, sondern mit Strophen, die sicher mehr nach dem biblischen Text als nach der Resurrektion Sainte Geneviève gedichtet sind. Der Grund zur Eile wird hier in dem Nahen des Pashafestes angegeben. Noblet wird von Maria Magdalena so freundlich begrüßt wie Rubin in den deutschen Spielen.

Str. 8203. Mon bel enfant, Dieu vous avant!

Aber er lohnt ihre Güte nicht mit Unhöflichkeit wie dieser.

Str. 8207. Dieu vous doint huy bonne aventure!

Str. 8208. Vous et ces deux gentilles dames!

Während in den deutschen Texten meist eine Arznei verlangt wird, die Wunden heilen kann, fragt Maria Magdalena hier nach einer Medizin oder andern Mitteln — darunter Pulver —, die eine Verwesung verhindern.[1])

Noblet hat mehr als 100 Drachmen von Salbmitteln vorrätig und bittet, nur zu wählen. Als nun aber die „secunda Maria" nach dem Preise für eine von ihr bezeichnete Salbbüchse fragt, verliert er seine Selbständigkeit und ruft seinen Vater. Er fürchtet nämlich, übervorteilt zu werden:

Str. 8216. Car je me doubt d'estre enginez.

Auf die Worte des Sohnes, daß drei vornehme Damen da seien, etwas zu kaufen und schon das Geld bereit hielten, eilt der Apothicarius mit gewinnender Liebenswürdigkeit herbei:

Str. 8222. Dames, vous soiez bien venues!
Avez vous mes boictes tenues?
Ai ge nulle rien qu'il vous plaise?

[1]) Vielleicht eine Reminiszenz an das: ne amplius posset putrescere des lateinischen Zehnsilblerspiels.

In demselben Ton antwortet Maria Jacobi:

8225. Doux maistre, nous serions trop aise,
S'il vous plaisoit courtoisement,
A nous vendre vostre oignement.

Maistre Mathel, so ist der Name des Apothekers, bringt die Frauen dann zum Kauf einer bestimmten Salbe, obwohl er ihnen vorher die Wahl frei gestellt hat. Die Szene bekommt durch die Legende von der Blüte des Baumes der Erkenntnis, die im Bache Fison zum Land Evilat gespült wird und jetzt nur dort zu finden ist, eine gewisse Lokalfärbung. Aus diesen Blüten wird eine Salbe bereitet, mit der nur Könige und Propheten gesalbt werden. Maistre Mathel zeigt den Frauen die Blüte und die Salbe. Wenn sie davon kaufen wollen, so soll sie kein Kapital kosten.

8249. S'il vous en plait en bonne foy,
Je n'an veulz de vous qu'un cheptel.

Magdalena freut sich über dieses Angebot und kauft drei Salbbüchsen für den traditionellen Preis von 300 Denaren. Mit Segenswünschen gehen die Frauen dann zum Grabe. Hinter ihrem Rücken aber erklingt schon wieder die Stimme des geschäftigen Kaufmanns, der neue Kunden anzulocken versucht. Die Waren, die er ausruft, decken sich teilweise mit denen des espieciers in der Passion Ste. Geneviève.

8271. Vecy espices a foison:
Cloux de giroffles et penites,
Saffrent gingembres, noix confictes,
J'ay de tous les biens que Dieu fist.
Veez vous cy de l'annis conffit,
Paste de Roy, fleur de cannelle . . .

Die Aufzählung ist im Vergleich mit der des espicier dürftig. Das kommt daher, daß die Passion Semur in einer anderen Krämerszene, nämlich derjenigen der büßenden Magdalena, ihr Pulver verschossen hatte. Auch darin erscheint ein Apotheker, aber lediglich als Marktschreier. Die Menge seiner Spezereien reicht trotzdem nicht im entferntesten an die der Passion Geneviève, übertrifft aber doch diejenige Meister Mathels.

4872. Quil veult marchandise aperte,
Cy en trouvera l'on planté.
Que, ce Dieu me doint grant santé,
J'ay icy telle espicerie
Pour revenir de mort a vie,
J'ay poivre, canelle et gingembre
Et saffrent, odorent comme embre,
Anys confit et pignollet
Et puis du sucre violett,
Noix muguettes, pommes grenates,
Giroffles, cintonal et dates,
Eaue rose, et cy ay fristes
De adragam de aconistes,
4885. Vecy oignemens precieulx,

Vergleicht man damit den Anfang der Aufzählung des espicier, so stimmt allerdings vieles überein:

Passion Ste. Geneviève, S. 299/300.
J'ay poivre, gingenbre et canelle,
Poudre de saffran bien nouvelle,
Nois muguettes, pomes garnates,
Giroffle, citonal et dates,
Garingal, folion, penites,
Çubebes, rasis, nois confytes,
J'ay gingenbrant et pignolat,
J'ay trop bon sucre violat,
J'ay grosse et grele dragie
De girouffle et d'anis glagie,
Poivre lonc, commin, reguelice,
Amendes, ris et verdegrice.

Die Übereinstimmungen sind in der Tat zu groß, als daß man von einem Zufall sprechen könnte. Sie beweisen aber trotzdem nicht, daß die Passion Semur von der Passion Geneviève abhängig war. Beide Passionen benutzten eben dasselbe Dit, oder das Dit, das für die herbiers vielleicht zunftmäßig geworden war. Bruchstücke davon tauchen überall auf und zwar weit früher,

als die Passionen gedichtet waren. Schon im 13. Jahrhundert kannte es der Dichter Robert von Blois.[1])

„La vendoit on poivre et cumin,
Canele, encens alixandrin,
Gingibre fort et cintonal,
Noiz mugates et ganigal,
Enis, espices, pomes grenates,
Amandres et figues et dates."

Unter den Dits, die Crapelet[2]) veröffentlicht, finden sich weitere Anklänge.

Str. 164. „Marcheanz d'uile et de coton
Et de gingembres d'Alixandre,
De jaspe et le cristal et d'ambres
Et de trestoute espisserie."

oder: „poivre ou canele ou garingal."

und im Dit des Merciers. Crapelet, Str. 153.

j'ai le poivre, j'ai le comin,
J'ai gingenbre, j'ai garingaut
Qui fait cez clercs chanter en haut,
Figues, dates et alemandes,
J'ai saffren a mettre en viandes
J'ai pomes grenetes antieres . . .

Ja, sogar in einem deutschen Osterspielfragment (Berlin, s. o. S. 95) kennt der Mercator die nämlichen Waren:

„ich habe edele wortze
maschaten und neygelkin
und gar vrischen cenemin
ingeber und sapheran
pheyfer und galian
muschaten blumen hutteroch
musepfeffer habi ouch
noch habi ich kardelmumen
dye do irhiczet den gumen."

[1]) ed. Ulrich, Band III, Vers 31/32, 1014—46.

[2]) Proverbes et Dictons populaires aux XIII[e] et XIV[e] siècles. Paris 1831.

Und zum Schluß die Spezereien des Juden Jonathas aus den Croxton Play of the Sacrament.[1])

Str. 60, V. 93. Spycis I have bothe grete and omale
In my shyppes, the sothe for to saye
Gyngere, lycoresse and cannyngalle
And fygis fatte to plese yow to paye;
Peper and saffryon and spycis smale
And datis wole dulcett for to dresse
Almundis and reys, full euery male
And reysones hoth more and lesse.
Cloueys, grenynis and gynger grene
Mace, mastyk, that myght ys
Synymone, suger, as yow may sene
Long peper and Indas lycorys,
Orengis and apples of grete apryce
Pungarnetis and many other spycis. —

Wie für die Krämerszene einen gemeinsamen Dit, so werden die Passionen von Ste. Geneviève und von Semur für die Veronicaszene eine gleiche Quelle gehabt haben, was bei der Beliebtheit jener Legende durchaus möglich ist. Denn in dieser Szene stimmen beide Passionen, wie Roy gezeigt hat,[2]) teilweise wörtlich überein. Da sich sonst in dem großen Werk von Semur absolute Selbständigkeit offenbart, ist es widersinnig, noch weiter an den Einfluß der Geneviéver Passion zu glauben.[3])

5. Die Passion von Arras.[4])

Ihrem Umfang und ihrer Komposition nach, nimmt die Passion von Semur eine Mittelstellung ein zwischen der verhältnismäßig einfachen Form der Darstellung von Jesu Leben und Sterben in der Geneviéver Hs. und den vieltausend Verse

[1]) The Non Cycle Mystery Plays together with the, Croxton Play of the Sacrament and the Pride of Life by Osborn Waterhouse. London 1909.
[2]) op. c. S. 90.
[3]) Vgl. auch Creizenach, op. c. S. 258.
[4]) p. p. Jules Marie Richard. Paris 1893.

umfassenden Werken solcher Dichter wie Eustache Mercadé, Arnould Greban oder Jean Michel, die uns in den Passionen von Arras, Paris, Angers oder Valenciennes erhalten sind. Das Mysterium von Arras mußten wir schon des öfteren erwähnen, um Stengels Theorie zu bekämpfen. Mit der Annahme einer älteren Vorlage für dieses Drama berührt sich Jeanroys Versuch,[1]) die Passion von Autun, die ein eigenartiges Gemisch von epischer und dramatischer Darstellung der Heilsgeschichte ist, als Quelle des Dichters von Arras nachzuweisen. Die gereimten Bühnenanweisungen, die den Text von Autan durchziehen und stellenweise direkt in den Erzählerton übergehen, sind meines Erachtens in diesem Falle ein Beweis, daß in der Tat eine Art Spielmannpassion, die auch Roy annimmt, überarbeitet ist, nicht etwa, wie Creizenach andeutet,[2]) daß ein Drama für den Einzelvortrag umgestaltet wurde. Bestärken in dieser Ansicht kann die Tatsache, daß die Passion von Autun die Mercatorszene, die nur dem Drama angehörte und niemals in den epischen Passionsfassungen vorkommt. nicht aufweist, sondern daß die Auferstehung von eigentlicher Handlung überhaupt frei bleibt. Dagegen besitzt die Passion von Arras mehr als ein umfangreiches Kaufmannspiel. Obwohl schon vor der eigentlichen Mercatorszene verschiedene Marktschreier aufgetreten sind, hat diese doch an ihrer Originalität nichts eingebüßt. Sie umfaßt 332 Verse, 21254 bis 21586. Einbegriffen darin sind allerdings die langen Klagen der Marien, in denen vor allem Maria Magdalena das Wort führt. Die Erlösung der Menschheit von der Erbsünde durch Christi Tod, die Tugenden des Erlösers, des Spiegels der Vollkommenheit, der leuchtenden Quelle des Guten, und die Anklagen gegen die Mörder, sind der nicht unpoetische Inhalt ihrer Worte, die sie mit der Aufforderung an ihre Schwestern, Salben und feinen Balsam zu kaufen, abschließt. Die andern Marien preisen und bedauern den gekreuzigten Herrn in gleich stimmungsvollen Versen und beschwichtigen Maria Magdalena, als sie sich von neuem ihrem Schmerz hingeben will und so fassungslos ist, daß sie sich den Tod wünscht. Der Gedanke an die Auferstehung am dritten Tage, der in der

[1]) Journal des Savants 1906. S. 488 ff.

[2]) op. c. 258. Anmerkung.

Passion Didot erschien, findet sich in der Passion von Arras nicht, im Gegenteil, Maria Salome äußert, daß keine Klage imstande ist, den Toten wieder zu erwecken. Maria Magdalena, die vor Schmerz nicht mehr sprechen kann:

21409. Helas! a peu ne puis parler
Pour la doleur que mon cuer sent —

hat nur noch den Wunsch, schnell die Salben zu kaufen, um Jesus, ihren, ihren „doulz maistre et ami“ zu salben.

21417. Helas! je n'ay aultre desir
Qua les avoir, alons nous ent.

Das ist das Stichwort für den Apoticaire, der mit lautem Zungenschnalzen „or, ça, ça“ — man sieht, der marktschreierische Ton ist realistischer geworden — ohne irgend eine taktvolle Überleitung seinen Kram ausruft. Sein feiner, hell leuchtender Balsam heilt Tote, wie die Medizin seines Standesgenossen in der Passion Semur. Damit fällt er in den Ton Ruteboeufs, dessen Kräuter wegen ihrer Herkunft aus fernen Ländern, besondere Kräfte aufweisen. Der Apotheker hat allerdings nicht selbst seine Arzneien gesammelt, er hat sie von einem Lieferanten, der die abenteuerlichsten Reisen in mehr als hundert Ländern unternommen habe, um ihrer habhaft zu werden. Und nun tischt er den Marien eine gruselige Legende auf von zwei wütenden Nattern, die seinen Gewährsmann verschlingen wollten, aber beim Anblick der gepflückten Pflanze wie verzaubert waren und von ihrem Opfer ließen:

21429. Jl trouva couleuvres dervees
Qui le vouloient devorer,
Mais quant l'erbe leur volt monstrer,
Chascune si s'agenoilloit
Devant lui et honneur faisoit.

Bei den Vögeln lockte das Wunderkraut süßen Gesang und ein ganzes Jahr könnte er den Frauen von den Taten dieses weitgereisten Marchand erzählen. Erwähnt wird dann auch das Land des „prestre Jehan“, das im Mittelalter eine große Rolle spielte und schon im Dit de l'herberie von Ruteboeuf erwähnt ist. Der

apoticaire spielt sich den Frauen dann noch mit seinen pharmazeutischen Kenntnissen auf:

21443. C'est fin oingnement esprouvé,
Il n'est pas fait de collosa
Ne de cyrofoloniza
Ne de parofolonizin.

Weder in Syrien noch in der Türkei gebe es solch einen echten orientalischen Balsam wieder. Maria Magdalenas Antwort besteht in einer Höflichkeitsphrase, die merkwürdiger Weise im dit des Merciers zweimal vorkommt

21455. Dieu vous gard d'encombrier, amis!

und läßt sich die Salben zeigen. Im Gegensatz zu der Szene in den mystères provençaux entscheidet sich Maria Jacobi hier für eine Salbe aus Vorder-Indien des Wohlgeruchs wegen. Abweichend von dem bisher geübten Gebrauch nehmen die Marien nicht die fertig dastehenden Salbenbüchsen, sondern lassen sich ihre mitgebrachten Gefäße füllen:

21463. Pour ces III. boistes cy emplire
Combien en faulroit il paier?

Wie im Osterspiel von Origny Sainte Benoîte ist hier die Kaufmünze wieder der „basant". Aus den fünf Goldbesantern jenes mercators sind hier zwanzig geworden

21465. „et ung seul denier
N'en laisseroie, par ma foy",

keinen Deut will er davon ablassen. Das „nec aliter umquam portabitis" ist in plastischer Form wieder aufgetaucht. Die Salbe scheint aber ihren Preis wert zu sein, denn für alles Gold Salomons könne man keine bessere kaufen und mit Leichtigkeit würde sie sonst für hundert Dukaten abgesetzt. Die Frauen weigern sich auch gar nicht, die geforderte Summe zu zahlen:

21479. Amis, ve la vo paiement.

Nun füllt der apoticaire die Salbenbüchsen, und zum Zeichen, daß er ein ehrlicher Mann ist und reichlich gegeben hat, schärft

er den Frauen ein, die Gefäße recht gerade zu halten, damit sie nichts verschütten:

21480. Et ve la voz boistes emplies,
Tenez les droittes, mes amies,
Et les portez bien sans cliner.

Als sie unter Beteuerung ihres Dankes fortgegangen sind, gibt er indessen seiner Genugtuung Ausdruck, daß er an den Marien ein glänzendes Geschäft gemacht hat, vor allem, daß er in feinem Golde bezahlt sei. „Gott möge geben, daß ich sie wieder sehe." Unterdeß haben Maria Jacobi und Salome Mühe, die von neuem in ihren Schmerz versunkene Schwester zur Unterbrechung ihres langen Monologes zu bringen und den Weg zum Grabe fortzusetzen.

6. Die Passion Greban.[1])

Auf Grund seiner größeren theologischen Bildung und seines dichterischen Könnens, gelang es Arnoul Greban aus Le Mans, derzeitigem Lehrer der Chorknaben an Notre Dame zu Paris, den Verfasser der Passion von Arras um 10000 Verse zu überbieten. Die Entstehungszeit seines Passionswerkes wird um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzunehmen sein. Das gewaltige Drama beweist am besten, welche Höhe das religiöse Theater in dieser Epoche erreicht hatte. Grebans Passion ist denn auch in der Folgezeit nicht mehr übertroffen worden. Wohl an Versen, aber in der Behandlung des Stoffes und der Planmäßigkeit der Szenenanlage bedeutet es das klassische Vorbild der späteren Passionsdichtung.

Von der Krämerszene in diesem Werk besitzen wir zwei Fassungen, eine längere, in der Handschriftgruppe B. C. und eine kurze, vertreten durch die Hs. A. In den einleitenden Klagestrophen der Marien sind beide gleich. Es will mir scheinen, als ob sich in ihnen Reminiszenzen an die lateinischen Zehnsilbler der Mercatorszene oder sogar an die Fünfzehnsilbler-Strophen fänden. Das wäre kein Wunder, denn Greban wird in seiner Tätigkeit an der Notre Dame eine gründliche Bekannt-

[1]) p. p. Gaston Paris et Gaston-Raynaud, Paris 1878.

schaft mit den lateinischen Hymnen gemacht haben. Zum ersten Mal seit der Passion Didot finden wir in dieser Szene sogar Zehnsilbler. 28078—89.

Greban hat sie auch an anderer Stelle angewandt, wo die Zehnsilbler-Gebetsformel:

Omnipotens pater altissime

eingewirkt haben kann. Jhesus im Garten Getsemane:

18705. Pere du ciel, createur souverain,
De ces beaux cieulx ornateur primerain
Qui tout congnois par ton hault presçavoir,
Regarde moy . . . . . .

Die Zehnsilbler der Marie Salome beginnen:

Vray Jhesu Crist, prophete saint et digne.

und enthalten die Gedanken der omnipotens- und amisimus-Strophe, während eine Übersetzung des sed eamus unguentum emere von Marie Magdelaine gesprochen wird:

28101. Allons m'en de communs accors
oindre son tres precieux corps
au saint sepulcre ou il est mis.

Die führende Stellung der Maria Magdalena tritt bei Greban wieder mehr zu Tage. Sie ist es, die die Hoffnungslosigkeit ihrer Klagen einsieht und die Schwestern mit dem Gedanken vertraut macht, daß sie den Meister nie wiedersehen werden. Sie ermahnt auch die anderen Marien, ihre Krüge zu nehmen und sich mit Geld zu versehen, um kostbare Salbe bei den Spezereihändlern zu kaufen. Der Plural „nous irons sur les espiciers" 28116 ist auffallend. Wollte Greban vielleicht nach einer älteren Überlieferung zwei Krämer auftreten lassen? Es erscheint nachher nur ein espicier. Ein großer dramatischer Fortschritt unserer Szene ist nun der Umstand, daß die Marien nach ihren letzten Worten nicht sofort den Krämertisch erreichen, sondern erst nach einer eingeschobenen Szene wieder auftauchen.

Sie tun so, als ob sie einen längeren Weg gemacht hätten und jetzt erst das „ostel" des Salbenhändlers erblicken. Maria Jacobi versichert, daß sie sich in ihrem Ziel nicht geirrt hätten,

denn vor kurzer Zeit sei sie noch in dem Haus gewesen, um Salböl zu kaufen:

28393. Je congnoy tres bien l'espicier:
Il est vray, veez la sa maison;
Il n'y a pas longue saison
Qu'il me vendit de l'ongnement.

Um so auffallender ist es, daß der „espicier" den Frauen zunächst keine Spezerei, sondern etwas ganz anderes, allerdings einen sehr verlockenden Artikel anbietet:

28400. Ça mes dames, vous fault il point
De mes denrees gracïeuses?

Finden wir hier vielleicht die Erklärung des Plurals von Vers 28116 nous irons sur les espiciers? Hatte Greban ursprünglich hier zwei Kaufleute, von denen der eine dem andern ins Wort fällt? Unmittelbar nach den „denrees" preist hier dieselbe Person seinen Balsam und Myrrhen und Aloe an.

Bis zum Verse 28408 gehen alle drei Hss. der Grebanschen Passion zusammen. Vers 28408—28436 von B und C hat A durch sieben Verse ersetzt, oder vielmehr, wie sich nachher herausstellen wird, B und C haben in die Verse von A selbständige Strophen eingeschoben. A enthält das einfachere, richtigere und deshalb das ursprünglichere. An die Anpreisung des feinen Balsams, der Myrrhen und Aloe 28405—07 schließt sich in A nun die Bitte des Krämers, die edle Salbe, die eines Königs oder des Kaisers der Welt würdig ist, zu beriechen:

28408 A. fleurez mes dames comme il sent,
veez le noble ongnement, ce croy
et fut pour oindre un puissent roy
ou l'empereur de tout le monde.

Maria Magdalena ist denn auch entzückt von dem Wohlgeruch, er „durchdringt ihr Inneres bis zum Herzen":

L'odeur qui d'icelluy redonde
Nous tresperce jusques au coeur.

Daran schließt sie gleich die Frage nach dem Preis und bittet gleichzeitig, die drei Salbgefäße, die sie ihm hinreicht, mit dem

teuersten Öl zu füllen. 28436—39. Kurz und bündig erklärt darauf der Krämer, daß er die Büchsen füllen werde und zwar für hundert Besanter

28443. „sans rien laisser"!

Wir sehen, daß der Preis des apoticaires in der Passion von Arras um das fünffache gestiegen ist. So ist es ganz erklärlich, daß eine der Frauen, Maria Jacobi versucht, in rührender Bescheidenheit allerdings, von der unerhörten Summe etwas abzuhandeln:

28444. N'en pourroit on riens rabaisser,
cher maistre? soiez nous begnin.

Der Geschäftsmann läßt sich aber nicht erweichen. Ruhig erwidert er:

28446. En loyaulté, dame, nennin;

Ja, wenn er selbst bei diesem Preise etwas verdiente, würde er darauf eingehen können. Maria Salomé gibt ihm denn auch kurz entschlossen sein Geld und ohne die bekannten Höflichkeitsformeln geht Maria Magdalena mit ihren Schwestern von dannen. Der Kaufmann entläßt sie mit dem Wunsche, ihn wieder zu beehren, wenn sie wieder etwas nötig hätten:

28452. S'il vous en fault encore autent
aprés la fin de cestuy ci
venez moy voir.

B und C haben diese verhältnismäßig einfache Szene ein wenig erweitert. Als der espicier seinen Balsam und seine Spezereien angepriesen hat, — B und C lassen ihn hinzufügen, er habe mehr als hundert zur Auswahl —, fordert Madelaine ihre Schwestern auf, heranzutreten und zu sehen, ob sie etwas fänden. Marie Jacobi, dieselbe, die sich nachher aufs Handeln legt, versichert nun dem Krämer, daß sie einen hohen Preis für die Salbe anlegen wollen. Daraufhin weiß der espicier gar nicht, wie er die Ware loben soll: für einen König ist sie nicht zu gering und ist er einmal damit gesalbt, so bewahrt sie ihn länger als einen Monat vor Verwesung. Wie in A, aber auffallender, fordert er sie auf, auch den Wohlgeruch zu prüfen. „Seid Ihr nicht im Paradiese, wenn Ihr daran riecht?"

28422. tenez, sentez a la narine,
si vous semblera sans mentir
ung paradis a le sentir;

Es ist selbstverständlich, daß die Frauen diese Wundersalbe kaufen wollen. Der espicier sagt zwar, daß sie nicht billig sei. Damit trifft er aber den Stolz der reichen Magdalena. „Es kümmert uns gar nicht, was sie kostet, wir wissen schon, wo wir zu Gelde kommen."

28434. Ne nous chault combien elle couste;
Nous sçavons bien ou l'argent prendre.
Mais dictes nous sans plus attendre,
Quel argent de nous vous arez.

Mit der letzten Zeile beginnt wieder die Übereinstimmung mit dem Text der Hs. A. Nach den prahlerischen Worten der Maria Magdalena paßt dann die Bitte der Maria Jacobi allerdings ganz und gar nicht mehr, der beste Beweis, daß das Voraufgehende nicht ursprünglich war.

Nach dem oben erwähnten kurzen Abschied vom Krämer gehen die Frauen nicht gleich zum Grabe, sondern beschließen, bis zum Sonnenaufgang zu warten, um dann ihr frommes Werk zu verrichten. Dadurch konnte Greban geschickt einen Szenenwechsel vornehmen und die Handlung vor dem Einerlei bewahren.

7. Die Passion von Valenciennes.[1])

Von den Nachgrebanschen Passionen kommt für unser Thema nur noch die sogenannte I. Valencienner Passion in Frage. Die große Umarbeitung des Werkes von Arnold Greban durch den Arzt Jean Michel, die im Jahre 1486 in Angers aufgeführt wurde, bricht merkwürdiger Weise vor der Auferstehung ab und die uns sonst erhaltenen Bruchstücke von Passionen beziehen sich leider in keinem Falle auf die Mercatorszene. Durch das Entgegenkommen von Professor E. Stengel-Greifswald und durch die Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Bünger-Eldena,

[1]) Nach einer Handschrift-Kopie Otto Schaabs.

habe ich mir eine Abschrift der Krämerszene aus der Valenciennes Passion I verschaffen können.[1]) Leider bringt sie nicht ein Wort selbständiger Dichtung, sondern ist ein genauer Abklatsch derselben Szene bei Greban und zwar nach den Handschriften B. C., die ich oben besprochen habe.

II. Kapitel.

Andere Kaufszenen.

A. In den Passionen.

1. Maria Magdalena.

Früh wurde die Mercatorszene der drei Marien das Muster, nach dem ähnliche Szenen entstanden. Ich möchte sagen, wo nur die geringste Möglichkeit dazu durch den Text der Bibel gegeben wurde, geschah dies. In diesen sekundären Kaufszenen besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen dem französischen und deutschen religiösen Drama. In Deutschland sind sie fast garnicht, in Frankreich in größter Fülle vorhanden. Wir sind ihnen in Deutschland bereits begegnet bei der Gelegenheit der Besprechung des Wiener und Benediktbeurer[2]) Osterspiels. Da wurde mit Hilfe der lateinischen Strophen des Zehnsilblerspiels eine Mercatorszene gebildet, als die fromme Büßerin Magdalena die Salbe einkauft, um Jesus beim Gastmahl des Simon zu salben. Es wurde dort aber auch noch ein Krämer mit Schminke und andern Schönheitsmitteln eingeführt, von dem die weltfrohe Sünderin Magdalena unter Absingung eines mittelhochdeutschen Liebesliedes „varwe“ kauft, um ihre Wangen zu röten. Diese letzte Krämerszene ist Alleingut der deutschen Spiele. Das Sündenleben Marias ist zwar auch in Frankreich Gegenstand drama-

[1]) Siehe oben S. 76.
[2]) Siehe oben S. 29—36.

tischer Darstellung geworden, aber niemals ist eine Kaufszene darin der Mittelpunkt.

Meiner Meinung nach ist die sündige Maria Magdalena mit ihrem Salbenhändler ein Erzeugnis der mittelhochdeutschen Kunstdichtung. Das beweisen m. E. die Minnelieder, vor allem aber auch der Krämer im Osterspiel von Muri, dessen Droguen lediglich eitlen Frauen dienen sollen.

Die lateinischen Zehnsilbler sind im deutschen Drama in einem Falle auch noch einmal außerhalb der Passion oder Auferstehung für eine Mercatorszene gebraucht worden. Das ist im Spiel der zehn Jungfrauen.[1]) Dort war ja, wie der Sponsus bewies, der mercator alte lateinische Tradition, oder vielleicht, ich deutete es an, die älteste Tradition. Ausführlich hat das thüringische Spiel uns die Szene nicht überliefert. Aus den Strophenanfängen schließen wir aber, daß das Spiel auf den Öl einkauf zugeschnitten worden war.

Sed eamus oleum emere.[2])

Die französischen Spiele haben auch für die Kaufszene vor dem Gastmahl des Simon nirgends den lateinischen Text verwandt, sie haben die Krämerszene am Ostermorgen, die stets in französischer Sprache abgefaßt war, für den neuen Zweck zurechtgestutzt. Wir finden dieses Erzeugnis zuerst in der Passion Semur, also in einem Werk größerer Ausdehnung. Wir mußten die Szene schon erwähnen bei Gelegenheit der Besprechung von Roys Behauptung, die Passion von Semur sei abhängig von der Passion Ste. Geneviève, s. o. S. 136 ff. Die Szene besteht in einem langen Monolog der bekehrten Sünderin, in dem sie ihr früheres Leben bereut. Im Anschluß daran ruft ein Apothicarius seine Gewürze aus, wie es der espicier der Hs. Ste. Geneviève nach altem Recept auch getan hat, und wie Maistre Mathel es nachher wiederholt. Einer besonderen Salbe aber rühmt sich dieser Apotheker, die er zwischen April und Mai selbst hergestellt hat, wenn er seine großen „Kommissionen" ausführt. Auch er hat wohl 100 Mixturen:

[1]) Das Spiel von den 10 Jungfrauen. Herausgegeben von Otto Beckers, Breslau 1905.

[2]) op. c. V. 156 und Seite 42.

4890. Encore ai ge cy ung ciboire
d'oinnemant que ne vous nommay,
Que je fix entre Avril et May
Au faire mes grandz missions,
Il y a de cent mistions.

Scheint es nicht so, als ob das Weltleben der Maria hier doch ein wenig hineinspielt und als ob diese Artikel des Apothekers Schönheitsmittelchen sind? Schon die Erwähnung der Frühlingsmonde, denen noch heutigentags wunderbare Wirkungen zugeschrieben werden (Aprilregen, Märzbleiche, schöner Teint etc.) lassen den Schluß zu. Magdalena scheint auch die Lockung zu fühlen, denn sie sagt:

4897. A pecheresse mieulx ne cheï.

Sie zeigt vielmehr auf eine Salbbüchse hin und fragt nach deren Preis. Es ist klar, daß der Händler die berühmte Zahl 300 mit seiner Forderung verbindet:

4902. Trois cent deniers, tant en aray.

Um ihre Bereitwilligkeit zur Buße kund zu tun, erklärt Maria, daß sie eher ihr Hab und Gut veräußern will, als auf die Salbe verzichten. Sie überreicht das Geld und läßt es nachzählen. Der Kaufmann ist zufrieden und beteuert die Güte der verkauften Ware.

Lebhafter im Dialog ist dieselbe Szene in der Passion von Arras. Das charakteristische or, ça, ça ruft Magdalena an den Kauftisch. Hier werden nicht die einzelnen Spezereien aufgezählt, sondern entsprechend der Mercatorszene der drei Marien die Städte und Länder, aus denen die Salben bezogen sind: Syrien und Damaskus und die Stadt Bandas (d. h. Bagdad), wo der Balsam wächst, der beste im Orient, der die Toten auferweckt. Der Preis für die von Magdalena begehrte Salbbüchse beträgt dreißig Besanter, was beweist, daß man auf einen Besanter zehn Denare zu rechnen hat. Maria erschrickt über die hohe Forderung:

10092. En convient il autant paier?

Ebenso knapp ist die Antwort des apoticaires:

10093. Je n'en laisseroie ung denier.

Also bezahlt Magdalena die Summe und dankt für die Selbst-Empfehlung des Apothekers mit einem kurzen:

10008. C'est bien dit.

2. Joseph von Arimathia und Nicodemus.

Ebenso erklärlich wie der Einkauf des Salböls der Maria Magdalena durch den biblischen Text, ist der Kauf der verschiedenen Dinge, die der fromme Jünger aus Arimathia und sein Helfer Nicodemus zur Bestattung des Gekreuzigten nötig haben.

Gleichwohl finden sich die darauf bezüglichen Krämerszenen nicht in Deutschland, sondern nur in Frankreich. Die Erwähnung der Spezereimischung von Mirrhen und Aloe an 100 Pfund war schon seit dem Osterspiel von Tours in verschiedenen Mercatorszenen benutzt. Die Einführung eines Spezereihändlers für Nicodemus oder Joseph haben viele Spiele wegen der Übereinstimmung mit den Kaufszenen der Maria Magdalena und der drei Marien nicht für richtig befunden. Etwas anderes war es aber mit der Darstellung des Einkaufes des weißen Linnens, des „σινδων“ als Leichentuchs. Da hatte man neue Gelegenheit, kaufmännische Kenntnisse leuchten zu lassen oder eine hübsche Legende über die Herkunft des Tuches zu verwerten. Alle Gegenstände, die Jesus betreffen, haben durch die Liebe zur Legende eine richtige „Genealogie“ bekommen: das Kreuzholz, die 30 Silberlinge, die der verruchte Corbitaz oder Corbacas in dem Turme Abilent drei Meilen von Jerusalem schmiedet,[1]) die Nägel für die Kreuzigung, das Tuch der Veronika, die Salbe, das Leichentuch.

In der Passion Ste. Geneviève sehen wir Joseph und Nicodemus zum Einkauf des „suaire“ schreiten. Es ist aber ein seidenes Tuch, das sie von dem „mercier“ verlangen. Sie wünschen natürlich — wie die Marien beim Salbeneinkauf — das schönste Stück und sind bereit, einen guten Preis zu zahlen. Genau wie der espicier holt nun der mercier aus, um den Reich-

[1]) vgl. Ruteboeuf: Dit de l'herberie. op. c. S. 252 oben.

tum seines Warenlagers zu preisen: schwarze und rote Seide hat er aus Persien und Indien und solche die weißer ist, als Schlehdornblüten. Er besitzt übersilberte Stoffe mit goldenen Blättern durchwirkt, Musseline, braune und rote Seiden, Barchent und Stramin. Dann zählt er einzelne Gebrauchsgegenstände auf: Börsen, Gürtel, Taschen, Riemen, Flechtbänder aus Purpursammet, schwarz, rote und indigofarbene Schleier, reichvergoldete Hauben und Kopfbedeckungen, Krepps und Ansteckтücher, vergoldete silberne Nadeln, pelzverbrämte Hüte und Kronen, kostbare Edelsteine, verschiedenfarbige Kittel und große Überdecken aus Musselin. Dann rühmt er seine Brokatstoffe, gestreift oder mit Zeichnungen wilder Tiere, weißer und roter Rosen, Papageien und Amseln, kurz, er hat so vielerlei Waren, daß er sie gar nicht alle aufzählen kann. Zum Schluß kommt er endlich den Wünschen der beiden Männer näher und empfiehlt ihnen ein „sydoine", das kein Wurm durchdringen kann und das sie bei keinem Kaufmann besser finden werden.

Diese vorzügliche Eigenschaft des Tuches bestimmt Joseph natürlich, es zu kaufen und er teilt dem Händler mit, welchem Zweck es dienen solle. Ganz erstaunt ist er, als der Mercier sich weigert, auch nur einen Denar dafür zu nehmen, obwohl ihm nochmals versichert wird, daß es auf den Preis nicht im mindesten ankomme.

S. 273 unten. Joseph:

Ce n'est mie m'entencion,
Sire, que pour nijent je l'aye,
De la cherté point ne m'esmoye;
Vecy assez monnoye bonne.

Der edelmütige Kaufmann läßt aber nicht ab von seinem Vorhaben und schenkt den beiden das Tuch:

S. 273 unten:

Le sydoine quicte vous donne,
Allez, a Dieu je vous commande.

Mit einem frommen Wunsch für das Seelenheil des mercier übergibt Joseph das Tuch Nicodemus, der es trägt, bis Jesu Leichnam darin gehüllt wird.

Der Umstand, daß der Mercator das Sydoine umsonst hergibt, als er vernimmt, für welchen Zweck es bestimmt ist, könnte eine Erweiterung des Entgegenkommens von Seiten des Krämers im Osterspiel von Origny oder in der Passion Didot sein. Wahrscheinlicher aber ist es, daß er auf die weitverbreitete Legende vom Sydoine zurück geht.

Wir finden sie zum Beispiel in französischen Versen in der altfranzösischen Dichtung in achtsilbigen Reimpaaren über Christi Höllenfahrt und Auferstehung, die E. Pfuhl[1]) nach fünf Hss. herausgegeben hat. V. 1793—2086: Eine arme gichtbrüchige Frau hat eine Tochter von großer Herzensgüte. Diese fertigt mit Fleiß ein seidenes Tuch von bester Beschaffenheit. Als die Not in ihrer Mutter Haus die Höhe erreicht hat, geht sie mit ihrem Werk zum Markt, um mit dem Erlös den Hunger zu bannen. Es ist wunderbarerweise der Tag von Christi Tod. Auf dem Markt wird sie von Joseph um das Tuch angesprochen und verlangt 30 Denare dafür, einen Preis, den Joseph nach längerem Handeln bezahlt. Freundlich fragt er nach dem Namen des Mädchens:

Sire, on m'apele Sydonie.

Nach diesem Namen tauft Joseph das Tuch.

1908—12. Aprés le non que vous avés
Sera Sydonies apellés
Chis dras que vous m'avés vendu,
dont vous avés ce or eü.

Ihrerseits erfährt Sydonie, was der Käufer mit dem Tuch vorhabe. Als sie dies ihrer kranken Mutter erzählt, wird sie sofort zurückgeschickt, um mit allen Mitteln Joseph zu bewegen, das Tuch wieder herzugeben und das Geld zurückzunehmen. Joseph läßt sich erst durch einen Fußfall dazu erweichen. In diesem Augenblick kommt aber die Mutter, die vorher nicht hatte gehen können, gelaufen, um das Wunder, das an ihr geschehen ist, kund zu tun. Nun wird der Bericht unklar. Es wird nicht besonders erwähnt, daß sie Joseph aus Dank das Tuch schenkt, sondern nur, daß ihre Tochter des gelieferten Grabtuches wegen in ewiger Jugend zur Königin erhoben wurde. Daß die Über-

[1]) Dissert. Greifswald 1909.

lassung des Sydoines sicherlich mit zur Legende gehört, beweist nicht nur die oben besprochene Kaufszene mit dem mercier, sondern mehrere Passionen, die ähnliche Szenen haben. So ist es in der Passion d'Auvergne das vom Blutfluß geheilte Weib, das Joseph das suaire kostenlos überläßt.[1])

J'ay ci de toile a foison
Pour vendre, se venoit marchant
Bon marché feray, c'est raison,
Pour ce que j'ay besoin d'argent.

Sie befindet sich also in derselben Notlage, wie Sydonie. Trotzdem will sie keinen Denar von Joseph, als dieser ihr klar gemacht hat, für wen er das Tuch brauche.

S. 375 rechts:

Mon seigneur, je suis son ancelle
Et sa servante a le servir,
Pour ce ameroys mieulx morir
Que si en prenoye ung denier.

Ja, sie ist sogar bereit, Joseph die Leinwand nachzutragen.

Et si ne l'en voulés porter,
Je l'apporteray aprés vous.

In dem Passions-Mystère, das in Paris im Jahre 1507 aufgeführt wurde und das Parfait[2]) analysiert, ist es die Mutter des Jünglings von Naïm, Jullye, die im richtigen Augenblick vor Joseph mit Leichentüchern erscheint. Sie fordert einen besant d'argent, von welcher Summe sie trotz Josephs Bitten nichts ablassen will. Dort vollzieht sich also der Kauf, wie im ersten Teil der Legende. Anders ist es wieder in der Hs. der Arsenabibliothek 5,366 fol. 39 v.° und B. Nationale 24438 f. 156 v., vgl. Roy op. c., S. 375 unten.

Die Passionen von Semur und Arras umgehen den Tuch- und Spezereieinkauf der beiden Männer, Greban aber, der ja die Krämerszene der Maria Magdalena ausgelassen hatte, macht aus dem biblischen Bericht zwei Kaufszenen und zwar so, daß Joseph und Nikodemus sich in die Besorgung von Tuch und

[1]) E. Roy, op. c. S. 375.

[2]) C. et F. Parfait: Histoire du theâtre française depuis son origine. 15 Bde. Paris 1745 ff. Bd. II. S. 329.

Droguen teilen. Dieser soll zum espicier gehen, jener will das Totentuch erwerben.

26810. Joseph, vous en allez querir
Un drap ou une toille fine
De la meilleure dont on fine,
Tandis je me vois occuper
Pour acheter en quelques lieux
D'onguemens les plus precïeux.

Joseph rät Nikodemus, ja recht viel Salböl zu bringen. In den eigentlichen Kaufszenen gehen die drei Hs. Hs. wieder aus einander. In B. C. tritt eine „marchande de soye“ auf, ein Nachbild der Sydonie der Legende also. Sie rühmt bescheiden ihre Waren:

26826. j'ay de toilles de mainte guise,
de sidonnes et de cendaulx,
Soyes, satins blancs et vermaulx,

und fragt den höflich nahenden Joseph nach seinem Begehr; Seide, Musselin und Spitze bietet sie ihm an und die beste Leinewand. Aus dieser wählt er ein sidonne heraus, möchte aber einen billigeren Preis als zehn Silberbesanter. Aber wie Sydonie geht die Seidenverkäuferin nicht von ihrem Preis herunter und erhält ihr Geld:

26864. Puisque rien n'en rabaterez,
Vela vostre argent tout compté.

Die Version A ist wieder einfacher in dieser Szene. Diejenige, die das Tuch verkauft, ist Veronica. Auch diese Heilige war längst durch die Legende von dem Tuch, das Jesu Antlitz bewahrt hatte, ins Drama eingeführt, und zwar höchstwahrscheinlich nicht nur in ihrer Unterhaltung mit Jesus — in der Geneviève und Semur so übereinstimmen —[1]), sondern auch als Verkäuferin von Tuch und Linnen. Ich folgere das aus einem Erlaß Karls VI. aus dem Jahre 1382, der die Gründung einer Veronicabrüderschaft billigt. Diese Confrérie umfaßte Männer und Frauen aus Paris und zwar Tuchhändler und -händlerinnen der Pariser Hallen. Vgl. Roy S. 89.

[1]) Siehe oben, S. 147.

Die Einrichtung dieser Gesellschaft kann meines Erachtens nur auf die derzeitige Existenz einer Kaufszene zurückgeführt werden, in der die heilige Veronica die Rolle der „marchande de soye“ spielte.

Hier bei Greban tritt sie wirklich in dieser Rolle auf. Joseph läßt sich ein gutes Linnen vorlegen und muß es auseinanderfalten um es der Länge und Breite nach zu prüfen:

A. 26836. Or le desployons, si vous plest,
Pour le voir du long et du large;

Der Preis beträgt nur sechs Golddenare, womit sich Joseph einverstanden erklärt,

A. 26847. Il les vault bien
Veronne, sans rabatre rien,
tenez, les veez la tout contant.

er bittet Veronika also sogar, nichts davon abzulassen. Veronikas Dankbarkeit gipfelt in einem Gebet für sein Seelenheil.

* * *

Auch in der Szene des Nikodemus und des espiciers weichen die Handschriften B, C von A ab. Bei ersteren tritt Nicodemus an den maistre espicier heran und bittet um gutduftende Salben „bien flairans et bien redolans“.

Der Krämer möchte aber genauer wissen, welcher Art die Spezerei sein soll. Nicodemus verlangt darauf eine Mischung von Myrrhen und Aloë und zwar 80 bis 100 Pfund. Merkwürdig wird nun der Kauf abgeschlossen. Der espicier ist nicht besorgt ums Bezahlen. Er kennt Nicodemus gut genug, als daß er etwas zu verlieren fürchtet. Da jener es eilig habe, solle er nur gehen, sie würden sich später schon über den Preis einigen. Nicodemus geht auf den Vorschlag ein und kehrt mit seinem Einkauf eilends zu Joseph zurück.

In A begrüßt Nicodemus den Krämer im Namen des Gottes Israels. Der Angeredete steht zu Diensten mit aromatischen Spezereien, mit Narden, Pisticus, (die in den deutschen Spielen eine Rolle spielen) mit feinem Balsam, duftendem synanomme (Ceilonzimt) und Salben aus Myrrhen und Aloë. Von letzteren

möchte Nicodemus ungefähr 100 Pfund kaufen. Der espicier bedient ihn ohne Betrug. Zwei Büchsen gibt er ihm ganz gefüllt und überreicht sie ihm mit denselben Worten, tenez, „sentez à la narine", wie der Krämer bei den drei Marien in der Fassung B C. Sein Preis ist reichlich hoch und beläuft sich auf 200 Goldbesanter. Wider Erwarten wird ihm aber die Summe ohne Abzug ausgezahlt. Wie die Marien, hat Nicodemus sein Geld in einem Säckchen, das er dem erfreuten Geschäftsmann hinreicht. So ist dessen Abschiedsgruß denn auch von besonderer Aufrichtigkeit. Ähnlich wird sich der Salbeneinkauf des Nicodemus in der Passion d'Auvergne vollziehen. Statt eines espiciers begegnet uns dort wieder der apoticaire. Vgl. Roys Inhaltsangabe o. c. S. 367.

3. Der Schwertkauf der Apostel.

Im Evangelium des Lukas, Kapitel 22, 36 fordert Jesu seine Jünger auf, ihre Kleider zu veräußern und Schwerter zu kaufen. Obwohl es dann gleich darauf heißt: Herr siehe, hier sind zwei Schwerter. Er aber sprach zu ihnen: „Es ist genug", bildete sich doch die Legende, daß die Jünger wirklich auf den Schwertkauf gehen. In der Passion von Arras hat dieser Kommentar der heiligen Schrift dramatischen Ausdruck bekommen. (Greban richtet sich Vers 18528 ff. lediglich nach dem biblischen Text; dies gegen Roy S. 219.)

Der Fourbisseur der Passion Arras ist ein genaues Ebenbild der anderen Geschäftsleute dieses Dramas. Wie jene beginnt er mit dem Lockruf or ça ça und plappert dann sein ganzes Warenlager herunter: Schwerter und alte Messer, flandrische Lanzen und Keulen, Hellebarten, Streitäxte, Fechthandschuhe und Schilde, Dolche, Helme, Stoßlanzen, türkische Bogen, Armbrüste, Messer, kurze Degen, Wurfspeere, alles will er um billiges Geld verkaufen, denn er ist in Geldnot, wie die Tuchhändlerin in der Passion d'Auvergne. Sankt Petrus fordert Jacobus auf, hier Schwerter zu kaufen, um den Juden Widerstand zu leisten, was die Ehre gegen den Meister verlange. Jacobus gesteht beschämt, daß er ohne Mittel für den Kauf sei. Petrus weiß aber Rat, er glaubt in seinem Mantel ein gutes Pfand zu besitzen:

S. Jacques le petit:

11239. Je n'ay point d'argent, mon amy.

S. Pierre:

12240. Ne vous peult chaloir, aussi n'ai je,
Mon manteau demorra en gaige.

Der Schwertfeger zeigt ihnen geschäftig zwei stählerne Degen, die er ihnen für 8 Sous überlassen will. Er ist indessen auch zufrieden, als Petrus ihm seinen Mantel gibt, den er einzulösen verspricht. Kopfschüttelnd läßt er die Jünger ziehen, denn er hat richtig erkannt, daß deren Geschäft kein kriegerisches sein kann.

11254. Je suppose que leur mestier
Ne soit mie de bataillier,
Ils feroient gramment de paine
Qui leur balroit pain et avaine,
Avant qu'il se voulsissent rendre.

Jesus aber lobt die eifrigen Jünger bei ihrer Rückkehr.

4. Handwerker und andere Geschäftsleute.

Wie der Fourbisseur seine Waffen, so ruft der Schmidt in der Passion Arras seine Fabrikate 15463 ff. und der Gastwirt zu Emmaus seine Weine aus. Der Schmidt wird von den Juden unsanft aus seiner Werkstatt geklopft. Er fragt nach ihrem Begehr und dabei nimmt er schnell Gelegenheit, ihnen seine Waren anzupreisen. Er hat Rosten, Kesselhaken, Schaumkellen, Eisentöpfe und Kamine. Den Wunsch der Juden, für die Kreuzigung die Nägel zu schmieden, erfüllt er aber nicht, er hat plötzlich die Gicht bekommen. Für ihn tritt aber sein böses Weib ein, die mit Hilfe des Schmiedeknechtes, ihres Buhlen, die Nägel anfertigt. Dies Weib und der Knecht gleichen der deutschen Krämerfrau und Rubin, mit dem sie ihren Mann betrügt.

Der Tavernier 23164 ff. ist kein schlechterer Geschäftsmann als sein Vorgänger im Miracle de Soint Nicolas von Jean Bodel. (Monmerqué[1]) S. 168.) Er steht vor seiner Tür und empfiehlt

[1]) Monmerqué et F. Michel: Théâtre frç. au moyen âge.

sein Hotel, seine Küche, seine Betten und vor allem seine Weine. Es gelingt ihm auch die Pilger heranzulocken und er bedient sie dann mit der Höflichkeit eines Wirts, zu dem selten Gäste kommen.

Man wird verstehen, daß auch die Austreibung der Händler aus dem Tempel den Dramatikern Gelegenheit bot, die beliebten Mercatorszenen einzuschalten. Da erscheint in der Passion Semur zunächst ein „Venditor Fructuum", dessen Warenlager teilweise mit dem des Apothicarius übereinstimmt.

5610. Assez cy a en mon panier
Figues, raisins et noix mout belles,
Pommes, poires, fresez nouvelles,
Et s'ay de bonnes meures franches.

Bei ihm will die uxor rustici eine gewisse Sorte Birnen kaufen,[1]) deren Genuß ihrem Mann, von dem sie gerade verprügelt ist, nicht gut bekommen würde.

Dann hören wir den Venditor avium, V. 5632 ff., in dessen Käfigen die verschiedensten Vögel, wie Hänflinge, Zeisige, Weihen, Nachtigallen, Distel- und Grünfinken, Meisen, Raben, Stare und Amseln, herumhüpfen. Um so komischer wirkt es nach dieser Aufzählung, wenn der Rusticus einen Hahn verlangt, der seiner Frau zusammen mit dem Esel Richart etwas vorsingen soll. Der Kaufpreis ist hier ein Scheffel Gerste. Die Szene bekommt einen grotesken Schluß dadurch, daß der filius Rustici mit einem gestohlenen Vogel entflieht:

5659. Mes ung estrom en vostre gorge!
Esse ung faucon ou ung heiron?
Vous en avrés ung santeron,
Et je l'amporteray fuyant.

Weder Mercadé noch Greban sind der Passion Semur in dem humoristischen Ausbau der Szene im Tempel gefolgt, dagegen führt letzterer einen Zimmermann ein, der das Kreuz für Jesus zimmert und einen so großen Wert aufs Bezahlen legt, daß ihm Griffon, der Besteller, zuruft:

[1]) poires d'angoisses werden auch ausgerufen in einer Sottie (Picot et Nyrop: nouv. recueil de farces franç. Band III. 24. v. 156).

23780. C'est le coustume de tel gent,
Vous ne pensez qu'a la peccune.

Dieser Charpentier wird in seiner Geldgier nur übertroffen von seinen Berufsgenossen im Mystère Saint Genis. ed. Stengel und Mostert, Marburg 1895.

Die beiden Carpentatores, die dort auftreten und ein hölzernes Pferd in Auftrag bekommen, haben allerdings nichts zu brechen und zu beißen.

II Carpentator:

3140. L'argent aussi bien nous besongnye,
Nous n'avons pas bien de quoy vivre.

B. Kaufszenen in einzelnen Mystères und Mirakeln.

1. Jesus und der Buchhändler.

In dem Mysterium von der Geburt Jesu, das du Méril[1]) S. 360 abgedruckt, hat das Mercatorspiel zu einer kleinen köstlichen Szene geführt. Das Christuskind erscheint bei einem libraire und bittet ihn, ihm ein Buch zu leihen, das er bald zurückbringen werde. Der Buchhändler gibt es ihm und klärt den Knaben über den Verfasser des Werkes auf. Es sind die Prophezeiungen des Jesaias, die er liest. Jesus bleibt aber solange beim Tisch des Verleihers, bis er das Buch ausgelesen hat, dann gibt er es zurück:

Jhesus.
De par Dieu, en aussi bon point
Que le bailliez, le vous rendray,
Car de ci ne me mouveray,
Tant que le vous aie rendu;
n'en aiez ja cuer esperdu.

Dieselbe Scene findet sich in der Nativité der Miracle de Notre Dame.

[1]) Op. c. S. 360 ff.

2. Joseph wird nach Ägypten verkauft.

Diese Szene findet sich im Mistère du vieux Testament[1]) Bd. III S. 15. V. 17871 ff. Juda ist es, der die ismaelitischen Kaufleute anruft: Honneur marchans! und ihnen den Bruder als Sklaven anbietet. Da er jung ist, versprechen die „Hismaelictes" einen guten Preis. Juda läßt sich ein Angebot machen:

17880. Ne me faictes que delivrer
L'argent et ne vous souciez,
Mais il fault que vous me dïez
Que m'en donnerez voulentiers.

Er ist aber mit dem Vorschlag von 20 Denaren nicht einverstanden:

17886. C'est peu pour ung tel personnaige
Qui est en sa force advenir,
Il est pour peine soustenir
Aussi souvent que le vent vente,
Vella vous m'en donnerez trente.

Die Zahl Dreißig, die in allen Kaufszenen eine große Rolle spielte, ist auch hier nicht zufällig. Sie ist wahrscheinlich aus der Legende eingedrungen, nach der die 30 Silberlinge, für die Jesus verraten wird, nichts anders sind als die Summe, um die Joseph nach Ägypten verkauft wurde. Auffallend ist es darum, daß Juda den Bruder schließlich doch um 20 Denare verkauft, die ihm von den Kaufleuten in die Hand gezählt werden, ein Zug, der sich aus den Passionsspielen erklärt, wo Judas — die Parallele ist klar — die Summe, um die er Jesus verkauft hat, einzeln aufgezählt bekommt (vergl. z. B. das Passionsdrama von Ahlsfeld).

17902. Le II. Hismaeliete:
Quinze, seze, dix sept, dix huit
Et puis deux combien?

Juda:
Ce sont vingt,
Jamais mieulx il ne nous advint.

Auch Judas Verzweiflung über seinen Schritt stimmt mit den Selbstanklagen des Judas überein.

[1]) ed. Baron de Rothschild.

17963. Argent, argent bien haijr je te doy
Car c'est par toy
Que j'ay vendu mon frere.

Die Legende kommt aber doch zu ihrem Recht, denn als nun Joseph weiter verkauft wird an Potiphar, den Obersten der Eunuchen (er kam durch eigene Schuld in diesen Stand), beträgt der Kaufpreis ausdrücklich dreißig Denare.

„Il fault trente deniers pour vendre Joseph" sagt eine Bühnenanweisung an dieser Stelle. (Hinter Vers 18493.)

3. Der Papst und der Juwelenhändler.[1])

Entschieden von der Mercatorszene beeinflußt ist auch das Miracle vom Papst, der den Balsam verkaufte. Darin kommt ein geiziger Bürger zum heiligen Vater und bittet ihn, er möge ihn von einem Gelübde befreien, das ihn verpflichtete, zu Ehren eines Verstorbenen eine ewige Lampe zu brennen. Der habgierige Papst verlangt 300 Besanter als „Lösegeld". Dem Bürger gelingt es allerdings, diesen Preis auf 200 Besanter herabzudrücken und zwar nur durch die Versicherung, daß er unter dieser Bedingung das Geld sofort beschaffen würde. Als er mit dem Gelde kommt, stellt ihm der Papst einen Schein aus über die Befreiung von seiner Verpflichtung. Der heilige Petrus ist natürlich sehr erbost, daß in seiner Kapelle plötzlich das bisher gespendete Licht verlischt, und droht dem Hüter seines Stuhls mit der Verdammung. Durch die Jungfrau Maria wird er davor bewahrt und gelobt deshalb für das erloschene Lämpchen zwei hellleuchtende Edelsteine stiften zu wollen. Der Bürger ließ sich nämlich nicht darauf ein, den Garantieschein wieder herauszugeben. Die eigentliche Kaufszene wird nun damit eingeleitet, daß ein Diener zum Papst kommt und ihm mitteilt, er habe bei einem Händler zwei Edelsteine, und zwar Karfunkel, von wunderbarer Schönheit gesehen. Der Papst schickt ihn sofort zu dem Inhaber dieser Steine. Dieser wird alsbald von dem „sergent" vor den Stuhl des Papstes geführt. Unterwegs verspricht er klugerweise

[1]) Miracles de Notre Dames Bd. I. S. 318ff.

seinem Führer einen Geschäftsanteil, wenn der Verkauf gelingen sollte. Der Edelsteinhändler nähert sich ehrfurchtsvoll dem heiligen Vater und zeigt ihm auf Verlangen die Karfunkel. Dabei bittet er den Papst, sie ja nicht fallen zu lassen, worauf dieser für den kleinsten Schaden, den sie nehmen würden, doppelten Ersatz verspricht, um dann kurz zu fragen:

Combien, biau filz?

In Anbetracht seines hohen Auftraggebers fordert der Händler 1000 Pfund mit der Versicherung, daß er anderswo ebensoviele „bons tournoys" dafür bekommen würde. Der Geschäftsanteil, der bei solchem Verdienst winkt, macht nun den Sergenten beredt und er empfiehlt den Kaufmann mit warmen Worten. Auch ein anwesender Kardinal findet den Preis nach seiner Meinung nicht zu hoch und ein zweiter Kardinal pflichtet ihm bei. Der Preis solle in „parisis[1]) und tournoys ausbezahlt werden. Der Pabst erklärt sich seiner Buße wegen mit allem einverstanden und bestellt den erfreuten Kaufmann nach Tisch zu sich, um ihm die tausend Pfund ohne Abzug auszuzahlen. Von dem Gewinnanteil „courratoye" an den Sergent ist nachher nicht mehr die Rede.

4. Corratorius und mercatores im provenzalischen mystère de Sant Anthonie de Viennès.[2])

Die Geschäftsvermittlung der Güter des heiligen Anthonius durch einen gewerbsmäßigen coratyer ist in diesem Mysterium Gegenstand einer langen, ausgezeichneten Szene geworden. Die köstliche Verschlagenheit des Vermittlers der im Gegensatz zu dem Sergent seinen Gewinnanteil mehr als einmal einheimst, gibt dem Ganzen das Gepräge einer Komödie von Molière. Antonius von Vienne will sein Erbe veräußern, um sich ganz der Kirche hinzugeben. Er bedient sich eines Agenten, der die reichen und zahlkräftigen mercatores der Stadt kennt. Wir sehen den coratyer zunächst mit dem Mercator primus ver-

[1]) Das Livre parisis galt noch mehr als das Livre tournois. Es hatte 25 sous., dieses nur 20 sous.

[2]) p. p. L'abbé Paul Guillaume Paris 1884. S. 67. V. 1890.

handeln. Dieser ist auch geneigt, die Wiesen und Ländereien zu kaufen, will aber den hohen Preis von 9000 Florins nicht zahlen, sondern sucht den Coratyer durch das Angebot von zwei Talern zu bestimmen, ihm den Kauf für 7400 Florins zu ermöglichen. Dieser verhält sich aber ablehnend und erst, als die zwei Dukaten auf vier erhöht sind, verspricht er ihm, für ihn einzutreten. Er entfernt sich, wie er sagt, um Antonius den Vorschlag zu unterbreiten, in Wirklichkeit auf Nimmerwiedersehen. Schnell geht er zu einem zweiten mercator. Auch diesem trägt er unter vier Augen das Geschäft an, verlangt jetzt aber schon im Voraus einen Rock als Geschenk und deutet auch seine Neigung für eine Geldspende an. Er verspricht das Geschäft für 4500 Dukaten. Nach Empfang von drei Dukaten Vermittlungsgebühr, macht er sich aus dem Staube, um einen dritten Kaufmann zu fangen. Auch dieser hat große Lust zu dem Kauf. Aber statt der geforderten 5000 Gold- oder Silbertaler bietet er nur 2700, bemerkt aber gleich, daß er dem Vermittler 100 Dukaten geben wolle.

„Ar say, presta me la palmo“ ruft der Coratyer bei diesem Vorschlag und schlägt ihm die Güter zu. 50 Taler bekommt der schlaue Agent sofort ausbezahlt, er muß aber dem vorsichtigen mercator bei seiner Taufe schwören, daß er das Geld zurückgeben wird, wenn aus dem Handel nichts wird. Nachdem der Coratyer dem Kaufmann das Versprechen der „Diskretion“ abgenommen, führt er ihn zu Antonius. Dieser bedankt sich für die Mühe in seinem Interesse und erfährt, daß der reiche Johan dal Molys wahrscheinlich Käufer sein wird. In dem Namen darf man mit Recht eine Anspielung auf lokale Personen sehen. Der Genannte erscheint und die Verhandlung beginnt. Der Coratyer hält zunächst mit der Vermittlung zurück und läßt Antonius selbst den Preis bestimmen. Dieser verlangt 9000 Dukaten, worauf der Mercator ein Gegengebot von 3600 Dukaten macht; obwohl Antonius nochmals die hohe Summe von 8100 Dukaten nennt, gelingt es dem gerissenen Coratyer schließlich, den Verkauf für 1700 Dukaten zu ermöglichen. Der Kaufmann, der vorher den Gottesdenar als Zeichen des Geschäftsabschlusses gezahlt hat, händigt sofort die Summe aus mit der Versicherung, daß kein Denar fehle.

Antoni lohnt dem Coratyer alle Mühen, die ihm doch schon soviel eingebracht haben mit weiteren 50 Talern, über deren Verbleib man nicht im Unklaren gelassen wird. Die endlose, aber niemals langweilige Szene wird abgeschlossen durch das Wiederauftreten der beiden geprellten Mercators, die sich gegenseitig zu trösten suchen und den schurkischen Coratyer verwünschen.

5. Der Marinier im Myracle de Pierre le changeur.[1])

Originell ist auch eine Kaufszene im Mirakel von Peter dem Wechsler. Von schwerer Krankheit genesen, ist dieser in sich gegangen und schenkt aus Barmherzigkeit einem armen „marinier" ein kostbares Gewand. „Ich müßte ein Tor sein", sagt dieser, „wenn ich daraus nicht Kapital schlüge, das mir in andern Lebenslagen viel mehr wert ist".

Je seray trop folz et estouz,
Se plus des ores mais m'atir
A ce garnement ci vestir
Qui si riche est et si honneste,
Ne sui pas digne que le veste,
Il m'en vaulra miex l'argent prendre,
Despoullier le vueil et le vendre,
Car tout plain d'argent en aray,
Dont en plus d'un cas m'aideray.

Er hängt sich das Kleid also über die Schulter und spielt die Rolle einer Sidonie, Jully oder Veronica auf dem Markt. Es kommt auch ein Kaufmann, der sofort den Wert des Gewandes erkennt und nach genauer Prüfung sich nach dem Preis erkundigt. Als er 30 Pfund dafür bezahlen soll, fängt er an zu zetern und fragt, ob er betrunken sei, daß er so viel Geld fordere.

Marie! vous n'estes pas yvres
De le faire, amis, tant d'argent?

Lieber will er den Kauf gar nicht eingehen, als um solchen Preis. Der Seemann bittet ihn daraufhin, ein Gegengebot zu machen.

[1]) Miracles de Notre Dame No. XXXVI.

Nach Brauch feilschender Händler geht der Marchant natürlich unter die Hälfte der Forderung des Mariniers:

Douze livres? c'est assez voir.

Dafür gibt dieser natürlich auf keinen Fall das Kleid her und so einigen sie sich nach nochmaligem Flehen des Kaufmanns um Entgegenkommen auf 20 kleine turnesische Pfunde.

Le marinier:

Certes, ne le donrray pour mains
de vint livres petiz tournois
Ou vendu ne sera des moys.
Je vous dy bien.

Das ist derselbe Preis, um den der espicier in der Passion Ste. Geneviève seine Salbe verkauft.

Der Marchant schlägt in die Hand ein: Sa! celle main: je le retien und folgt dann dem Kumpan zu einem Schluck Wein, den dieser bezahlen will:

Alons: je paieray du vin trop voulentiers.

Es liegt nicht im Rahmen unseres Themas, auf die mannigfachen Beziehungen einzugehen, die sich von der Mercatorszene zu dem profanen Drama, vor allem zu den Farçen aufdecken ließen. Ich erinnere nur an die berühmteste Farçe des Pathelin. Der dort auftretende Tuchhändler hat, wie wir gesehen haben, eine Menge Vorgänger im religiösen Drama. Es will mir sogar scheinen, als wenn die eigentliche Kaufszene, der unvergleichlichen Komik des Ganzen gegenüber, eine gewisse Naivität, die in ihrer Herkunft begründet ist, zeige.

Zusammenfassung.

Wir haben nach allem gesehen, daß die Mercatorszene auch in Frankreich keine vorübergehende Erscheinung des liturgischen Dramas gewesen ist, sondern zur Tradition geworden, ihren festen Platz im altfranzösisch-religiösen Drama eingenommen hat. Sie hat dort aber niemals die engen Grenzen, die anfangs um sie gezogen waren, und die der lateinische Prosatext des Tourser Osterspiels nicht erweiterte, wesentlich überschritten. Das ist ihr großer Unterschied von derselben Szene in den deutschen Texten, die sich darin oft unerhört breit gemacht hat. Das lateinische Zehnsilblerspiel, oder auch nur Überreste davon, die in Deutschland ständig wiederkehrten, haben wir in den altfranzösischen Mysterien nirgends wiedergefunden, obwohl die Passionen und andern religiösen Dramen der altfranzösischen Epoche durchaus nicht frei sind von lateinischen Hymnen und Sequenzen. Der Grund mag darin liegen, daß dort nur wirklich heilige Strophen als liturgischer Schmuck Verwendung fanden. .

Die Übersetzungen der lateinischen Zehnsilbler und Anklänge daran sind an ihrer Stelle gewürdigt worden und konnten bis Greban verfolgt werden. Sie beweisen, daß das lateinische Spiel dennoch überall bekannt blieb. Das Versmaß, ja sogar das Strophenschema war in den Übersetzungen und Nachdichtungen meist in korrektester Weise beibehalten worden, was in den deutschen Spielen niemals angestrebt wurde.

Den äußeren Unterschieden entsprechen andere. In Frankreich ist die Mercatorszene kein Tummelplatz unflätiger Komik, und ich betone nochmals, daß das komische Element sich in Deutschland selbständig entwickelt hat und nicht aus den französischen Mysterien importiert worden ist. Nirgendwo begegnete

in den französischen Dramen die keifende Krämerfrau oder eine Figur, die dem Knecht Rubin verglichen werden könnte. Denn der filh del marcader oder Noblet in der Passion von Semur dürften wohl nicht das mindeste mit dem durchtriebenen deutschen Schalk zu tun haben. Frankreich hat viel mehr als wir den eigentlichen Charakter des „Mercator" gewahrt. Während er in Deutschland zu dem hohen Beruf eines medicus gestiegen, oder zum verspotteten Quacksalber und Charlatan herabgesunken ist, bleibt er in den französischen Spielen einfacher marchant, mercier, oder er wird der Art seines Geschäftes mehr entsprechend, espicier und höchstens apothicarius. Wilmotte[1]) legt großen Wert auf die Tatsache, daß auch in Deutschland der Salbenkrämer gelegentlich als Apotheker auftritt und benutzt das als Beweisgrund für seine Theorie. Bei der gewissen Beschränktheit und des Stoffes und der gemeinsamen Quelle haben die Mercatorszenen beider Länder selbstverständlich in kleinen Zügen gelegentlich Übereinstimmungen. Die Goldbesanter sind in dieser Hinsicht schon erwähnt.[2]) Die Reihenfolge der Gewürze im Berliner Osterspielfragment und jene in der Passion Ste. Geneviève hat auch ihre Erklärung gefunden. Die Erwähnung anderer Heilmittel und Kräuter, hier wie dort, zum Beispiel der Narden, Pisticus, synamum ist ebenfalls nicht verwunderlich beim Gleichstand damaliger pharmazeutischer und biblischer Kenntnisse. In Frankreich steht der eigentliche Kaufakt stets im Mittelpunkt. Der Krämer ist dort im allgemeinen ein höflicher Geschäftsmann, der den Frauen tröstend entgegentritt. Gelegentlich ist er sogar ungewöhnlich zuvorkommend in seinen Preisen oder gar freigebig um Jesu Christi willen. In andern Fällen hat er seinen Vorteil um so mehr im Auge und verlangt unverschämte Preise. Der eine oder andere Mercator ist mit humoristischen Zügen ausgestattet. Zu diesen zählen die marktschreierischen Künste ihrer Zunft, oder die Bitte, die Salbgefäße gerade zu halten, um nichts zu verschütten, ferner die Zaghaftigkeit des kleinen Noblet, der sich nicht getraut, den Kauf selbst abzuschließen. Komisch wird es auch gewirkt haben,

[1]) op. c., S. 85.
[2]) Siehe oben S. 52.

wenn den Marien die Salbbüchse unter die Nase gehalten wurde, mit der Frage, ob sie sich nicht im Paradies dabei fühlten. Der Preis, der in vielen Fällen durch die 30 Silberlinge des Judas oder die entsprechenden 300 Silbermark der Maria Magdalena bedingt ist, schwankt demnach zwischen wenigen Denaren, den beliebten Goldbesantern und hunderten von Pfunden, unter den die livres tournois eine Rolle spielen. Der Anteil der heiligen Frauen an der Mercatorszene ist wertvoll durch ihre Klagen, die bisweilen zu ausgedehnt sind. Maria Magdalena hat auch in dieser Beziehung die Hauptrolle.

Den Marien ist alle Komik fern. Wir lächeln natürlich über den unfreiwilligen Humor in der Passion Greban, wenn die Käuferinnen sich erst ihres Reichtums rühmen und jeden Preis billigen zu wollen erklären, um sich nachher aufs Handeln zu legen. Amüsant ist es auch, wenn Maria Magdalena ihre Schwestern auffordert, die Krüge zu nehmen und sich mit Geld zu versehen oder wenn M. Jacobi den Duft der Salben verschmäht.

Über die Darstellung der Szene fehlt in den französischen Spielen — das von Origny Sainte Benoîte ausgenommen — jede Bühnenanweisung. In Origny blieb — ein sonderbarer Fall — Maria Magdalena beim Salbeneinkauf völlig im Hintergrund. Sonst ist sie, wie gesagt, immer die Hauptperson, ja sie schließt auch wohl den Kauf ganz alleine ab. Nicht immer traten die Marien mit den leeren Salbbüchsen an den Laden des Krämers, um diese füllen zu lassen. In mehreren Passionen ist es so, daß unter den Spezereien des Händlers drei Büchsen, wahrscheinlich recht auffällig, stehen, auf die eine der Marien hinzeigt und die dann gekauft werden. Der Kaufmann überreicht sie einzeln den drei Frauen mit dazu passenden Worten. In den meisten Fällen wird der Laden durch einen Kauftisch dargestellt worden sein, doch wird in der Passion Greban das ostel oder maison des espicier ausdrücklich erwähnt. Als Requisit werden die Frauen neben den „boîtes“ oft einen Beutel für ihre Münzen benötigt haben. Bei den Unterhandlungen spielten Begrüßungs- und Abschiedsformeln eine große Rolle, wo sie unterbleiben, trägt das zum Charakter der Szene bei. Nicht immer hat sich die Tradition gehalten, daß die Marien auf dem Wege vom Krämer zum Grabe einen neuen Klagegesang anstimmten. Über-

einstimmungen der Mercatorszenen unter sich, sind natürlich vorhanden, aber in keinem einzigen Falle kann man — von den mystères provençaux und der Valencienner Passion abgesehen — ein Abhängigkeitsverhältnis folgern. Vielmehr ist jeder Dichter bemüht, seiner Krämerszene durch kleine besondere Züge einen besonderen Reiz zu geben. Der eine läßt zum Beispiel die Salbe abwägen, der andere führt einen Kaufmannssohn ein, wieder ein anderer benutzt eine hübsche Legende und so fort. Irgend etwas Typisches ist ihnen allen eigen, und so tragen viele dazu bei, den dramatischen Wert des Stückes zu heben.

Von den vielen anderen Kaufszenen, die in Frankreich unter dem Vorbilde der Mercatorszene so beliebt gewesen sind, haben die deutschen Spiele nur den Salbeneinkauf der reumütigen Maria Magdalena und als Besonderheit den Schminkeneinkauf der großen Sünderin, den wir in Frankreich nur einmal angedeutet fanden. Die Quacksalber und Rubinspiele hatten in Deutschland eben so viel Platz eingenommen, daß ähnliche Szenen überflüssig waren. Die französischen Dramen konnten dagegen ohne Schaden überall die kleinen harmlosen Kaufszenen einfügen. Auch bei diesen spielt der Humor eine untergeordnete Rolle und nur in der Passion von Semur wurde durch den Rusticus und seine Familie eine mehr deutsche Komik in die Szene gebracht. Etwas anderes wieder ist es mit den Krämerszenen in den Mirakeln und einzelnen Mysterien. Diese haben oft eine eigene Note für sich, wenn sie auch ihre Herkunft selten verkennen lassen. Das Merkatorspiel im heiligen Antonius von Viennès ist sogar eine literarisch nicht unbedeutende Farçe und auch die beiden Pathelinspiele ziehen ihren Nutzen aus der Beliebtheit der Krämerszene. Aber selbst zum klassischen Drama lassen sich von dem Mercatorspiel Fäden spinnen. Mir unterliegt es jedenfalls keinem Zweifel, daß das Mirakel vom Kaufmann und dem Juden (Miracles de Notre Dame Nr. 35) die Hauptquelle für Shakespeares Merchant of Venice ist.

In Deutschland ist der Einfluß der Krämerszene auf das weltliche Drama in einem Fastnachtsspiel deutlich nachzuweisen;[1]) daß sie dabei nichts an ihrem obscönen Charakter eingebüßt hat,

[1]) Keller, Fastnachtsspiele, II., S. 57.

ist selbstverständlich. Die Rubinszenen, deren man in letzter Zeit mehrere gefunden hat,[1]) werden auch als selbständige Spiele aufgeführt worden sein. Vor einer solchen Entwickelung blieb die Mercatorszene in Frankreich bewahrt, dank der Pietät die man dort ihrem Inhalt von Anfang an entgegen gebracht hat.

[1]) Vgl. Edw. Schröder, Zeitschr. f. d. A., L I., 263—273. — Ein anderes Bruchstück wird Prof. Seelmann, Berlin herausgeben. Es stammt von dem Deckel eines Buches aus dem Kloster Lübben.

Vgl. ferner Creizenach, Zeitschr. für deutsche Philologie. 1895, S. 506.

Lebenslauf.

Als Sohn des verstorbenen Rechnungsrates Conrad Dürre wurde ich, Emil, Friedrich, Julius, Konrad Dürre in Lüchow (Regbzk. Lüneburg) am 31. August 1884 geboren. Ich bin Angehöriger des preußischen Staates und evangelisch-lutherischen Glaubens. Ich besuchte mehrere Jahre die Bürgerschule meiner Vaterstadt, dann das Königl. Gymnasium zu Salzwedel und von Ostern 1898 an das Ratsgymnasium zu Osnabrück, das ich Ostern 1903 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich begann das Studium der neueren Sprachen bei Professor Voretzsch in Tübingen, setzte es fort in Münster bei den Professoren Andresen und Jiriczek und vollendete es in Göttingen bei folgenden Professoren und Privatdozenten: A. Stimming, L. Morsbach, Edw. Schröder, Weißenfels, Conrad Borchling, Baumann, Elias Müller, Knoke, Bousset, Vischer, Verworn, v. Hoffmann.

Ich gehörte dem romanischen und dem deutschen Seminar mehrere Semester als ordentliches Mitglied an.

Am 8., 9. Juli 1909 bestand ich vor der Kgl. Wissenschaftlichen Prüfungskommission in Göttingen die Prüfung für das höhere Lehramt. Mein Seminarjahr leistete ich am Königlichen Gymnasium in Göttingen, mein Probejahr am Realgymnasium zu Einbeck ab. Oktober 1911 wurde ich als Oberlehrer an der Lauenburgischen Gelehrtenschule in Ratzeburg angestellt, zum Oktober 1914 aber an die Städt. Oberrealschule zu Wiesbaden gewählt.

Als Reserveoffizier des 2. kurhess. Inf.-Reg. Nr. 82 habe ich den Sturm auf Lüttich mitgemacht und bin dabei schwer verwundet worden. Daß ich in der Zeit der unfreiwilligen Muße meine Dissertation abschließen und promovieren konnte, dafür sage ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimen Reg.-Rat Professor Dr. Albert Stimming meinen herzlichsten Dank.